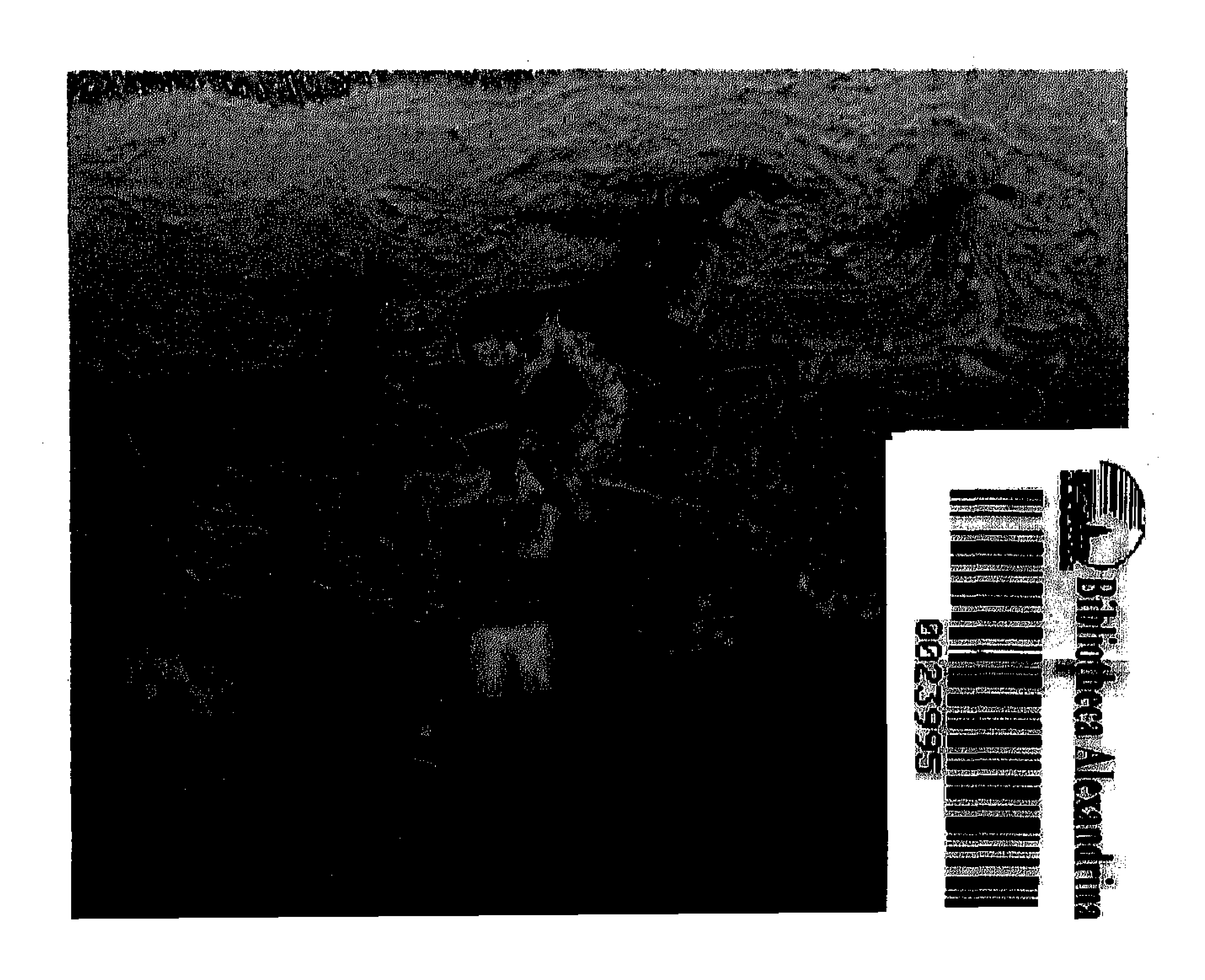
د. محمود طرشونة

مباحث
في الأدب التونسي المعاصر

دراسات نقدية في مؤلفات المسعدي والمدني والفارسي وخريّف...



Bibliotheca Alexandrina
0623995

المطابع الموحدة

د. محمود طرشونة

مباحث
في الأدب التونسي المعاصر

دراسات نقدية في مؤلفات المسعدي والمدني والفارسي وخريّف...

تونس 1989

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف

رسم الغلاف لعبد المجيد البكري

الباب الأول
مباحث عامّة في الأدب التونسي المعاصر

قيم انسانية في الأدب التونسي الحديث والمعاصر

نتساءل في البدء : لماذا توفق ثقافة ما في غزو غيرها من الثقافات؟ هناك عاملان اثنان لا ثالث لهما في نظري : الأول يتعلّق بطبيعة الثقافة الغازية والثانية بالثقافة المغزوة، وليست وسائل الاتصال الحديثة أساسية في هذه العملية، فهي مجرّد قنوات تيسر عملية الغزو وتزيد في انتشارها. فما كان لها أن تؤدي هذه الوظيفة لو لم تُبَثَّ عبرها ثقافة متميّزة تخاطب العقل والذوق والوجدان في نفس الوقت أي تحوي قيما انسانية يتقبلها الانسان مهما كان موطنه، وتقدم في شكل فنّي جذّاب لا يستطيع المتقبل لها صمودا. هذا فيما يتعلق بالثقافة الغازية. فالفن شفيعها وسبيلها وعدّتها وعتادها، به تغزو النفوس والعقول وبه تقتحم الفضاءات وتدرك الغاية. أما طبيعة الثقافة المغزوة فهي أيضا عامل أساسي في عملية الغزو. فالمرء يهفو الى ما ينقصه. وكلّما كانت ثقافة قوم فقيرة، تمرّ بمرحلة ركود وانحطاط، كان غزوها أيسر، لأن أهلها لا يجدون فيها ما يشفي غليلهم الى المعرفة والاصالة والعمق، فيلتجئون الى غيرها من الثقافات باحثين عمّا تفتقر إليه ثقافتهم من ثابت القيم وأصيل الفن، فينساقون الى ما يعرض عليهم من متع أدبية ويغريهم بجاذبية الفن وسحر البيان، فيعجزون عن المقاومة مهما قوي فيهم الوازع القومي والغيرة الوطنية، وتتم عملية الاكتساح في هدوء عجيب، ولا يُتفطن إليها إلّا بعد تجذّرها وفوات الأوان. وما كان الاكتساح متيسرا لو وجد المرء في ثقافته ما تهفو اليه نفسه من متعة فنية وقيم انسانية. لذا يمكن أن نتساءل عن مقوّمات هذا الأدب الانساني الذي من شأنه أن يجنبنا الاستلاب والغزو ويحوّل ثقافتنا بدورها الى ثقافة ذات اشعاع عالمي. وحتى لا يكون تحليلنا نظريا صرفا رأينا أن نبحث في الأدب التونسي عن نماذج يمكن أن تتوفر فيها بعض تلك المقوّمات. ولا شك أن الأدب العربي يزخر بمثل هذه النماذج التي من شأنها أن تجعل الثقافة العربية متصدية للغزو الثقافي وقادرة على الاشعاع.

فما الذي يجعل بعض المؤلفات ذات شهرة عالمية، تغزو غيرها وتبقى مدى الدهر غير ما تحويه من فن ومن قيم انسانية خالدة يتفاعل معها الانسان مهما كان جنسه ويتأثر بها مهما كان موطنه؟ لكن هل توجد قيم ثابتة لا تنال منها الملّة والنحلة ولا تنقلب الى ضدّها بفعل المذاهب والاهواء والعوامل؟ ذلك شأن الفن الأصيل الراقي،

يتناول نظاما في التفكير والسلوك والحياة ويكسوه حلة فاخرة من جماله وجلاله، ويعيده الى الانسانية في صورة الحقيقة الثابتة التي لا تقبل الطعن ولا الشكّ ولا التجريح. لكن الشك ذاته قيمة انسانية، انه يعصف بالنفس البشرية، فيولّد فيها قلقا يحث دوما على السؤال والالحاح فيه وعلى المراجعة المتجددة والدائمة لمنزلة الانسان في الكون والطبيعة وحظه من الارادة والمسؤولية ومن الحرية والعدالة. فيتكرّر السؤال الأبدي الأزلي عبر الفنون والعصور : من أنا؟ ما الوجود وما العدم؟ ما الموت وما الحبّ؟ ما الحرية وما حدود القدرة البشرية؟ ما معنى الحياة اذا كان الموت بالمرصاد؟ كيف الوصول الى تحقيق الذات في عالم تتصارع فيه قوى الخير وقوى الشرّ، ويُسحق فيه الضعيف والمغلوب على أمره، ويسيطر فيه من يمتلك أكثر من غيره وسائل القمع والردع والدمار؟

إلّا أن الأدب الرّاقي لم يَعُدْ يقتصر على معالجة مثل هذه القضايا الانسانية الكبرى. وذلك لأنّ القيم ذاتها في تطوّر مستمرّ. فقد يحدث ما يبوّئُ بعضها في عصر من العصور مكانة في أعلى الدرجات، مزحزحا ما كان يُعتقد أنّه أثبت القيم وأسماها. ففي عصرنا الحاضر مثلا تحوّل الاهتمام عند الكثير من أهل الفكر والأدب والفنّ من القضايا الكونيّة والجوهريّة إلى مشاغل حياتيّة صارت لا تقلّ قيمة عن حيرة النفس ومآل الروح وأصل الكون والكائنات. فقد صار الانسان اليوم يستقطب الاهتمام بسبل معاشه وهمومه اليومية وعلاقاته الاجتماعيّة وصراعه من أجل البقاء رغم قسوة الطبيعة والجفاف والتصحّر، وجشع المستغلّ والمحتكر، وأنانية المتحكّمين في مصادر الثروة ووسائل الانتاج في العالم. فهذا الانسان الذي يصارع الأقدار ويروم العيش حرّا كريما، في مأمن من غوائل الدهر، هو الذي صار محلّ عناية الأدباء والفنّانين. فتحوّلت القيم الانسانية من علاقة الانسان بالغيب الى علاقته بأخيه الانسان وبمحيطه وحاضره ومستقبله. وقد ساهم في تحويل الأنظار إلى هذه الوجهة عباقرة إنسانيون اكتشفوا قيمة الوجود الانساني وأهمّيّة العوامل المادّية في حياة البشر ودَور مناطق اللاوعي في وجدانه وسلوكه وتخيّلاته.

وصار التركيز على هذه المعاني المستوحاة من الواقع المَعيش ذي البعد الانساني الثابت من مقوّمات الأدب الانساني الذي لا يكون كذلك إلّا إذا توفّر فيه إلى جانب ما ذكرنا الابداعُ الفنيّ الراقي. وبذلك تتظافر أربعة عناصر هامّة فتنشيء أدبا كوّنيًّا ذا إشعاع عالمي وهي :

ــ استلهام الذات.
ــ الانطلاق من قضايا المحيط الذي يعيش فيه الأديب
ــ البعد الانساني
ــ القيمة الفنية.

فهذه العوامل متظافرةً هي التي تخلق أدبا أصيلا قويّ الابداع. والقصد من الأصالة في هذا المجال ليس إلّا الطرافة والابتكار والاهتداء إلى معان شعريّة ومواقف وشخصيّات قصصيّة متميزة. أما قوة الابداع فإنها دليل على قدرة الأدب على التصرّف في مادّته وتركيز إنتاجه على مضامين ثريّة وخصبة يمكن أن تكون مستوحاة من واقعه أو من واقع الانسان عامة ووجدانه ومنزلته في الكون، والقضايا المحيّرة لوجوده وكيانه. فكل هذه المعاني تلقى صدى طيبا في بلاد المنتج وخارج بلاده ويجد فيها العديد من الناس أنفسهم وقضاياهم وأحلامهم وأشجانهم فيتقبلونها ويتبنونها. ومن هذه العوامل أيضا طرافة الأشكال الأدبيّة وتلاؤمها مع المضامين المعبّرة عنها. فكلما خرج المبدع عن الطرق المعبّدة وحاول الابتكار والتفنّن في بناء نصوصه الشعريّة أو النثريّة كان إشعاعه أعمق وأوسع. وقد يُفضّل الفنّ حسب بعض المقاييس على طرافة المضامين والمواقف خاصة في الأدب الذي تتميّز وظيفته عن غيره من الوسائل الاعلامية والدّلالية بمقدار أدبيّته، وعمق صدقه الفني، وخلوّه من التصنّع والتكلف والشعوذة اللفظية والألعاب البهلوانية الاسلوبيّة. فهذه أشياء قد تبهر بعض القرّاء في ظروف معيّنة لكن ليس لها تغلغل دائم في النفوس. وقديما كان العرب يميّزون بين الطبع والصنعة، فيميلون إلى الشعر المطبوع لكنّهم لا يستنكفون من التّحكيك والتنقيح والتّهذيب والابتكار بل يحثون عليها الشعراء.

وقد تضخم تراث الانسانية من عصر الى آخر بآثار عمرانية ومؤلفات أدبية وموسيقية وتشكيلية رائعة تفاعل معها الانسان قديما وحديثا لاحتوائها قيما جمالية وإنسانية خالدة، وساهم عمالقة الفكر الانساني في بناء ذلك الصرح الكبير الذي لا تؤثر فيه الظروف والمذاهب مهما كان حظّها من الحداثة والتمرّد. ذلك لأنه صرح متين البنيان، ثابت الأركان، متناسق الأشكال، عماده الانسان، وقِوامه النفس البشرية في مختلف أطوارها وانفعالاتها وأحلامها وتخيّلاتها.

وإن الأمثلة الدّالة على مثل هذه الصروح الشامخة عديدة لا يتسنى حصرها إلّا لمنظمات دُولية تقوم بعمل طويل النفس يعتمد الكشف والاحصاء والتقييم لكامل

الآثار العالميّة، وانتقاء نماذج منها ممثّلةٍ لحضارات متعاقبة جعلت غايتها الانسان قديما وحديثا. ويمكن أن نذكر على سبيل المثال بعض النماذج الدّالة على وجود مثل هذه الآثار الخالدة مثل الكتب السماوية الثلاثة : التوراة والانجيل والقرآن. ففيها من الحكمة الأزليّة والعمق الانساني ما يجعلها باقية في وجدان البشر وضمائرهم مدى الدهور رغم اختلاف الأديان والعِداء القائم بين المنتمين لكلّ منها، بل إنّ القيم التي تضمّنتها تلك الكتب قد تؤثر حتى في غير المتدينين بعد تجريدها من الاشارات الظرفيّة ومجادلتها لخصوم الأنبياء وبصفة عامّة من كل معاني الترغيب والترهيب.

ويمكن من جهة أخرى أن نعتبر الفلسفة الإغريقية وامتدادها في التفكير الاسلامي قديما والتفكير الفلسفي حديثا من تلك الآثار الباقية التي تواصل إشعاعها بعمق عبر العصور. فمن يعالج اليوم قضيّة فلسفية ما بدون أن يعرّج تصريحا أو تلميحا على أرسطو وأفلاطون؟ ومن ينكر فضل ابن رشد وابن سينا والفارابي في تاريخ التفكير الانساني؟ لكنّ من المفكرين من غيّروا بتفكيرهم وجه الانسانية ووُجهة التاريخ، وكانت ثمرة تأملاتهم في قضايا الانسان منعرجا بنَّاءً في مسيرة الانسان، وأهم هؤلاء اثنان أحدهما فكّر في معاش الانسان ودَوْره في التحوّلات الاجتماعية وهو كارل ماركس والثاني تأمّل في باطن الانسان ولا وعيه وأحلامه وعُقده وهو فرويْد. فكلّ من هذين العملاقين قد أدخل الانسانية قاطبة طور الحداثة من الباب الكبير، وأحدث ثورة فكرية هائلة لا تقل أهمّيّة عن الثورة التي أحدثها تفكير كنفيسيوس (Confucius) في الحضارة الصينية في القرن السادس قبل المسيح أو محمّد ﷺ في الحضارة العربية برسالته الجامعة بين الدين والدنيا.

وفي تاريخ الأدب علامات مضيئة تعتبر اليوم من تراث الانسانية لاحتوائها مجموعة هامة من القيم الخالدة، وصورا من الخيال البشري في توقه إلى التجاوز والابتكار، من ذلك الملاحم القديمة وبالخصوص الإلياذة والأوديسة للشاعر اليوناني هوميروس والملحمة العراقية القديمة قلقامش والشاهنامة الفارسية للشاعر الفردوسي. وكلها صروح أدبية كبيرة تمجّد الانسان وقدرته على الصراع والصمود في وجه الطغيان والانتصار عليه. وقد سجّل تراث الانسانية صنفا آخر من المؤلفات التي حوَتْ مجموعة من القيم الانسانية الخالدة مثل كتاب «كليلة ودمنة» الذي حفظ حكمة الهند في قَصص على ألسنة الحيوان مرّ عبر اللغة العربية إلى جل لغات العالم فكان بحقّ مثالا للأدب العالمي الذي يجد فيه كل شعب ضالته. ومن جهة أخرى يمكن أن نعتبر كتاب «ألف ليلة وليلة» من هذا القبيل إذ تجمّعت فيه روافد من حضارات عديدة

فانطلق الرواة من نواة هندية بسيطة نُقِلت الى الفارسيّة ثم نسج العرب حولها حكايات في بغداد ومصر استطرفها المترجمون والباحثون في الشرق والغرب فنقلوها الى لغاتهم وبحثوا في أصولها ومدلولاتها وحاكَوْها ووظّفوها في مسرحهم وموسيقاهم وشعرهم ورواياتهم وحتى في السينما والأوبرا وقصص الأطفال وغيرها.

ثم تعددت الآثار القصصية التي تبنّتها الانسانية جمعاء لِما وجَدت فيها من قيم أصيلة وفنّ جيّد تجاوز إبداعه ما عُرِف من قبل بفضل تيّارات فكرية واجتماعية جديدة. فلمع العديد من أسماء الروائيين مثل بلزاك وتولستوي ودُستيفسكي وجُويْس وفولكنر وغيرهم وصارت مؤلفاتهم متداولة في كل اللغات يتفاعل معها الناس مهما كانت أجناسهم ولغاتهم إذ الفن لغة لا تعرف الحدود الجغرافية ولا السياسية. فالآثار القوية تفرض نفسها على الجميع وإن كانت مستوحاة من واقع مخصوص مثل مسرح شكسبير ومسرح برخت. فإنهما ظهرا في عصرين مختلفين وبيئتين ثقافيتين مختلفتين ومع ذلك فقد تبنّتهما الانسانية لأنّ الفنّ كان شفيعهما إلى الخلود، كما كان شفيعا للعديد من الشعراء قديما وحديثا أمثال عمر الخيّام وناظم حكمت وبابلو نيرودا ولوركا والسيّاب. فهؤلاء جميعا قد انطلقوا من انفعالاتهم الذاتية المتجذرة في محيطهم الاجتماعي الخاص، متخذين مواقف واعية من قضايا العصر، غايتها رفعة الانسان وتقدّمه. فنتج عن كل ذلك فن مبتكر تأثرت به ثقافات عديدة إذ وجدت فيه قيما إنسانية تتجاوز حدود البلدان التي ظهر فيها ذلك الشعر.

ولعلّ جائزة نوبل قد أحدثت مبدئيا لترصّد مثل هذه القمم العالمية لكنها حُوّلت عن وُجهتها الأصلية وأقْحمت في أحكامها وتقييمها اعتبارات سياسية أضعفت مصداقيتها، فغلب عليها تجاهل مبدعي العالم الثالث والانحيازُ إلى من يتّفق وتوجهات أعضاء لجانها، فلم يعد من الممكن الثقة في نتائجها للبحث عن عمالقة يمكن اعتبار مؤلفاتهم من تراث الانسانية. إنما التاريخ وحده هو الكفيل بغربلة الآثار وتبنّي الانسانية لها مثلما فعل بالنسبة إلى العديد من أصحاب السمفونيات كبيتهوفن وموزار وهيدن وكورساكوف وغيرهم، والرسامين من أمثال ليونار دي فنشي وميكال أنج وبيكاسو وقويّا وحتى الآثار التاريخية كالأهرام بمصر وقصر الحمراء بالأندلس وسور الصين ومدينة البندقية وآثار قرطاج وتاج محلّ وبصفة عامة كلّ المعالم التي تبنتها منظمة اليونسكو واعتبرتها من تراث الانسانية الذي يتحتم تعهّده والتعريف به.

أحببتُ أن أعرض هذا القسم النظري العام حتى يتسنى لنا استصفاء مؤلفات

تنطبق عليها بعض هذه المواصفات قصد ترشيحها إلى تبوإ منزلة عالمية والعمل على التعريف بها وإخراجها من حدودها الوطنية التي فرضتها عليها ظروف حضاريّة واقتصادية مختلفة بعضها يتعلق بالأفكار المسبقة التي لا يولي أصحابها أهمية إلّا لمن يندرج في محيطهم الثقافي الضيق ويوافق نزعاتهم السياسية والايديولوجية، وبعضها الآخر يتعلق بضعف امكانيات النشر والتوزيع والترجمة والتعريف.

وإني أزعم أن الثقافة التونسية ـــ بصفتها جزءا من الثقافة العربية ـــ قد أفرزت عمالقة بعضهم قد حظِيَ بَعْدُ باعتراف عالمي مثل العلّامة ابن خلدون والبعض الآخر ثبتت مكانته في المستوى القومي مثل الشاعر أبي القاسم الشابي وآخرون كرّس البحث الجامعي منزلتهم في حدود الوطن كمرحلة لانتشار قيمهم على الصعيد القومي ثم العالمي ومنهم الأديب محمود المسعدي. إلّا أن الحركة الفكريّة والأدبيّة في الوقت الحاضر بصدد بلورة طاقات أخرى خلّاقة بدأت في العطاء الجادّ ولا يزال إنتاجها متواصلا، ولذا يصعب استصفاء أعلام في هذه المنزلة من الآن، لكن يمكن الانطلاق من بعض القيم الانسانية في إنتاج مجموعات منهم تمكّن من التكهّن بما سيؤول إليه هذا الغلَيان الخلاق من بذور طيّبة.

وقد ذكرنا ابن خلدون رغم أنهَ ليس من أهل العصر الحديث لأننا اعتبرناه مثالا للفكر الخلاق الرافض للأنماط المعرفية السابقة والمعاصرة له، والمجتهد في ابتكار نظام فكري طريف اعتبر اكتشافا علميا بهر الناس ولا يزال إذ غاص بعمق في حقيقة العمران البشري وأركانه انطلاقا من تعريف جديد لمفهوم التاريخ، فاعتبر بهذا التعريف وبتطبيقه واضع علم الاجتماع وصارت مقدمته موضوع المئات من الكتب والدراسات في العالم بأسره وفي مختلف اللغات.

وفي مجال الشعر عاش في الثلث الأول من هذا القرن شاب مرهف الحسّ عميق الوعي بحريّة الانسان والصمود في وجه من سمّاهم «بطغاة العالم» غذت شاعريته صور واحات الجنوب التونسي وغابات الشمال، وشدائد صقلَت موهبته الشعرية، وروافد تراثية ورومنسية ثقفت إنشائيته وَدَفَعَتْه الى التعبير عن أعماق الذات البشرية في تفاعلها مع الطبيعة والمحيط الاجتماعي : لقد تجاوز إبداع الشابي حدود الذّات والوطن الى الغوص في باطن النفس وعميق الوجدان ومناجاة الكون في حالات شعرية متقلبة بين القنوط والأمل، والنشوة العارمة والحزن الكبير، فأدّى في هيكل الحب صلواتٍ تمجّده وتجعل منه أسمى القيم الانسانية في الوجود. وقد ظهر أبو القاسم

الشابي في عصر هبّت فيه ريح النهضة والاصلاح في المشرق العربي، ووفدت فيه على تونس روائع الأدب الرومنسي، ونِتاج الأدب المهجريّ الساعي الى تجديد القوالب الشعرية وتنويع مصادر الالهام، فانصهرت كل تلك الروافد في قلب الشاعر أولا ثم انعكست في إبداعه الشعري، فأفرزت ديوانا يزخر بالمعاني السامية والعواطف الجامحة التي ــ وإن بالغ الشاعر في تهويل جانب الحزن فيها ــ فإنها تقوم أحسن دليل على ما انتاب الشباب التونسي من حيرة وقلق بين الحربين. لقد فجّر الحبُّ في فؤاده أكوانا وشموسا، ونجوما وربيعا، ورياضا وطيورا، فجّر في صدره قصورا وغيوما و«حياة شعريّة» هي في نظره من «حياة أهل الخلود» كما يقول في قصيده «صلوات في هيكل الحبّ». وإنّه لمن النّادر أن نجد شاعراً أراد الحياة كما أرادها أبو القاسم، وغنّى لها كما غنّى، فكان دوما يرفض بقوة حياة الخذلان والهوان التي فرضها الاستعمار على شعبه ويصيح فيه بأعلى صوته :

«ومن لم يعانقه شوق الحياة تبخّر في جوّها واندثر
فويل لمن لم تشُقْه الحياة من صفعة العدم المنتصر
كذلك قالت لي الكائنات وحدّثني روحها المستتر»[1]

وازداد هذا الشوق رسوخا في نفسه في «نشيد الجبّار»، في أبيات صارت من الحكم المتداولة بين الناس لشدّة ما فيها من صدق اللهجة وقوّة العزيمة والتعبير :

سأعيش رغم الدّاء والأعداء كالنّسر فوق القمّة الشمّاء
أرنو إلى الشمس المضيئة هازئا بالسحب والأمطار والأنواء
لا أرمق الظلّ الكئيب ولا أرى ما في قرار الهُوّة السوداء

وفي نفس الفترة تقريبا، وعلى وجه التحديد في نهاية الثلاثينات وبداية الاربعينات ألف الأستاذ محمود المسعدي مجموعة من الروايات التي تندرج في نفس الاطار اذ تمجّد هي الأخرى الارادة الانسانية والفعل الانساني، وتتوق شخصياتها إلى التجاوز والخلق، لا تبالي بما ينتصب في طريقها من عقبات إذ كانت غايتها الخلود والاطلاق عبر الفعل وقوّة الشكيمة. وإن مؤلفات المسعدي الابداعية ليست عديدة، فهي لا تتجاوز الثلاثة (حدّث أبو هريرة قال ــ السد ــ مولد النسيان). ومع ذلك فهي تعتبر علامة هامّة في تاريخ الأدب العربي الحديث لِمَا فيها من أبعاد إنسانية ثابتة.

---

(1) من قصيدة «إرادة الحياة».

ولعل تحليل أهم الأحداث كفيل بإعطاء صورة واضحة عمّا تزخر به من قيم إنسانية أصيلة.

فحدّث أبو هريرة قال...» ينتمي إلى الأدب القصصي ويعتبر في نفس الوقت امتدادا للقصص العربي القديم وإحياء، وتجديدا له. وإن كامل الأحداث تدور في فلك شخصية رئيسية اختار لها المؤلف اسم صحابي شهير ومحدّث من الثقات. لكنّ الشخصية القصصيّة تختلف تمام الاختلاف عن الشخصية التاريخية وربما كانت نقيضها. فأبو هريرة في كتاب المسعدي إنسان قلِق متمرّد لا يستقر على حال، أخرجه صديق له من جموده وتقليده فاكتشف الحسّ واللذّة، فكان البعث الأول. ثم أغرق فيهما إلى حدّ الملل فوضع ريحانة رغم ألها وهبته من المتعة ألوانا، فطلب الغيبة لكنه لم يدركها إذ وقع من جديد في شراك الجسد وعوض أن يجد في الراهبة ظَلمة الهذليّة دليلا يرشدُهُ الى عالم الغيب والايمان، أدخلها عالم المتعة «والدَّيْر يحسبنا نتعبّد ونبتهل وإنّما كنّا في الشيطان» (ص 140). ثم جرب الحياة مع الجماعة فعلّمها الارادة وبكر السبيل وحياة الخصب والرخاء لكنه ما إن تخلّى عنها حتى الخذلت وعادت إلى تطاحنها، فخاب أمله وطلب المطلق وظن أنه بلغ غايته وأدرك لغز الحياة والموت وما وراء الموت. فكان البعث الآخر.

تلك أهم أحداث الرواية نختزلها ونرتبها الترتيب المنطقي أي الزمني المخالف لترتيب اللوحات أو الروايات في الكتاب وتصرف الكاتب في الزمان وحتى في المكان هو الذي يُكسب هذا الأثر حداثة ما كانت الأحاديث والأخبار التي تقوم الرواية على أشكالها لتعرف شيئا منها.

أما كتاب «السدّ» فقد اعتمد شكل المسرحية إطارا لأحداثه مع حفاظه على صور ومفاهيم وألفاظ مستقاة من التراث العربي والاسلامي. ذلك لأن غيلان شخصية مأساوية قوية قد يكون الاطار المسرحي أنسب للتعبير عن طموحاتها وآرائها، فأهم الاحداث تقوم على رغبة غيلان في بناء سدّ يحبس الماء الضائع في أرض ظمأى تعاني القحط والجفاف ويمتنع أهلها عن الاعتراض على موانع الالاهة صاهبّاء وهواتف أنبيائها. فتمرّد غيلان على تلك القوى الغيبية ولم يُثنِه إيمان ميمونة ورضاها بالمُقدَّر. فنجح في التصدي للعراقيل وبنى سُدَّه رغم كلِّ الصعاب، لكن سرعان ما هبّت عواصف هوجاء وغضبت الطبيعة وانهدّ السدّ وسقط ألقاضا. وكانت ميارى قد شدت أزره لما خذله عمّاله ودفعته إلى المثابرة على الجهد، فظهرت طيفا خيالا

وبعثت في نفسه أملا متجدّدا وعزما وأرشَدَتْه إلى نور في الغاب منير، فقالا في صوت واحد : «لنَعْلُوَنْ بِرَأْسَيْنَا ولَنَفْتَحَنْ لهم في السماء بابا» وبذلك قُضي على إرادة غيلان بالفشل، لكن ذلك لم يمنعه من التفكير في تجديد التجربة لأنه يعتقد أن الفضل كل الفضل في الفعل والعزم.

ويتّضح من هذا التحليل الموجز لأهم الأحداث أن هذا الكتاب ينتمي إلى جنس المسرح الذهني الذي يهدف إلى تبليغ أطروحة فكرية في شكل فني. وقد أثارت المسرحية لما نُشِرت لأول مرة سنة 1955 نقاشا حادا في الساحة الأدبية أذكاها المرحوم طه حسين بقوله : «وحسبك أني قرأتها مرتين ثم احتجت. إلى أن أعيد النظر فيها قبل أن أملي هذا الحديث، وهي بأدب الجدّ العسير أشبه منها بشيء آخر» لكن بقية الفصل الذي خصصه لها دَلّت على فهم عميق لمختلف أبعادها، خاصة عندما ربطها بالتيار الوجودي القائم على الحرية والارادة والمسؤولية، ونزّلها في إطار وجوديّة إسلامية عميقة الجذور في التراث العربي الاسلامي.

ولا يقل مدين في «مولد النّسيان» عزيمة عن غيلان. فهو أيضا أراد تجاوز حدود الذات الانسانية بإرادته الخلود. فقد ساءَه أن يرى الناس يجدّون ويسعون فيهيّئون الطعام للدود والفناء، وأزعجه أن يتداوى الناس بالأوهام والغَيْب، فبنى مارستانا يعالج فيه المرضى ويصدّهم عن الاستعانة بسحر رنجهاد سادنة عين سلهوى، وأحب أن يركب عقارا يعيش أبدا من يتناول منه. ولمّا مات له أول ميّت انتابه الشكّ في قدرة أدويته في القضاء على ما يسميه أبو العتاهية بـ «هادم اللذات»، وفكر في الاستعانة بدوره بسحر رنجهاد. فأدخلته الغاب ورافقته الى عين سلهوى وأرَتْه كيف يُعاني الأموات من ذكرى أجسادها، وعلمته أن يطهّر من الزمان دواءه لأن الزمان هو الذي يجعل الروح تحنّ الى الجسد حتى بعد الموت. وكان أول من تناول الدواء الذي ركّبه. فظنّ أنّه أدرك الخلود... ساعة. لكنّ جسمه انهار وتعفّن في لحظات. وبذلك فشل هو الآخر في نيل الخلود. إلّا أن ليلى التي كانت تعترض على تجاربه قد أصابتها بعد موته عدوى الارادة، فكانت نهاية مدين بداية لها. وهكذا تتجدد عبر ليلى التجربة الانسانية وتبقى على الأمل في نيل المراد.

إن بعض من اطّلع على هذا الأدب اعتبره أدب الهزيمة تتوّج التمرد وتفلّ العزائم. ولو صحّ هذا الفهم لما كان لأدب المسعدي قيمة فكرية تذكر، إذ لا يُعقل أن يَدْعُوَ الفنّ الرفيع إلى اليأس والتشاؤم ويبقى مع ذلك إشعاعه وبُعده الانساني. لكن تحليل الجوانب الفنية كفيل بمعرفة غاياته على حقيقتها.

لقد ركزنا الاهتمام على هؤلاء الأعلام الثلاثة ابن خلدون والشابي والمسعدي لأن إنتاجهم يمثّل حلقات منتهية أو تكاد إذ الثالث لا يزال على قيد الحياة لكنه انقطع عن الابداع بسبب مشاغل سياسية ومهام حكومية وبرلمانية. ومؤلفات الشابي والمسعدي ظهرت قبل الاستقلال (1956) الذي يمثل منعرجا هامّا في الحياة الوطنية غيّر وجهة الأدب والفكر. فبدون أن يخرج الابداع عن القيم الانسانية فإن وجهته تحوّلت، من منزلة الانسان في الكون إلى منزلته في المجتمع. وبذلك تحول التركيز من حيرة النفس البشرية إزاء الوجود والحياة والموت الى ضغط إلهام المشاكل القائمة في البيئة والمجتمع. وهذا لا يقلّ أهمية في نظرنا عن القضايا الفلسفية العامة التي حيرت الجيل السابق. فالعصر صار عصر الصراع من أجل تحقيق الذات وإثبات الهويّة والخروج من التخلف، وعصر المطالبة بالحرية والعدالة الاجتماعية في توزيع الثروات الوطنية وحتى العالمية.

والواقع أن هذه القضايا ليست وليدة ما بعد الاستقلال فقد تفطن إلى أهميتها رجل معاصر للشابي حصر اهتمامه في قضيتين حضاريتين : الشغل والمرأة. فقد لاحظ الطاهر الحداد (1901 ــ 1935) أن العمال التونسيين مستغلون من قبل الأجانب، فعمل صحبة الزعيم النقابي محمد علي الحامي على إنصافهم وتأسيس تعاونيات عمالية وعلى فصل النقابات التونسية عن النقابات الفرنسية. وبذلك جمع بين الفكر والعمل وخلّد ملحمة العمال وتوقهم إلى الحرية في كتاب لا يزال شاهدا على مرحلة هامة من تاريخ تونس الحديث[1]. أما كتابه الثاني[2] فقد انتقد بواسطته وضعية المرأة العربية في عصره ودعا إلى تحريرها من ربقة التقاليد البالية متحديا شيوخ الزيتونة الذين تخرج عليهم. فحقدوا على جرأته وجرّدوه من لقبه العلمي وأجبروه على السكوت سنين طويلة إلى وفاته في سن مبكرة (34 سنة)، شأنه في ذلك شأن الشابي الذي توفّي قبله بسنة واحدة صغير السن أيضا (26 سنة).

لكن ثمار هذا وذاك أتت أكلها بعد الاستقلال اذ استؤنفت تجربة الحدّاد التعاضدية ونشأت منذ الأربعينات حركة نقابية وطنية ونصّ دستور البلاد على المساواة بين الرجل والمرأة في كامل الحقوق (الفصل السادس).

وفي هذا الجو الجديد الذي تسوده رغبة قوية في البناء وإثبات الهوية ظهرت

---

(2) هو كتاب «العمال التونسيون» (1927)

(3) «امرأتنا في الشريعة والمجتمع» (1930)

مجموعات من الأدباء انطلقوا من الواقع وعبروا عن بعض القيم الأساسية، باحثين عن أنماط أدبية ومسرحية طريفة يَستلهم بعضها التراث قصد التجذر في حضارة عريقة ويستفيد من الروافد الأجنبية لكنها تحاول في الآن نفسه أن تتجاوز كل مخزوناتها الثقافية لابتكار أشكال تعبيرية متميزة.

ولعل أهم هذه القيم في إنتاجنا الحديث ما يتعلق بالعدالة الاجتماعية. وقد عبر عنها كتاب وشعراء ذوو مبادىء اشتراكية وطموحات تنزع إلى المساواة بين الجميع نذكر منهم على سبيل المثال منور صمادح والميداني بن صالح وصالح القرمادي في بعض قصائدهم وعبد القادر بن الشيخ في روايته «ونصيبي من الأفق» فهؤلاء جميعا قد صوروا ـــ كلّ حسب أسلوبه الشخصي ـــ ما في المجتمع من تفاوت طبقي وتوق إلى حياة كريمة في مأمن من غوائل الفقر والجهل والمرض. لقد ظهر العمال الزراعيون والنازحون والبؤساء في أدب هؤلاء في صورة الفئات الضعيفة المحتاجة إلى من يبلّغ صوتها ويَلفت الانتباه إلى أوضاعها. ولم تكتس هذه الآثار صبغة خطابية شعبوية تثير الحماس أو الشفقة أو تقوم بالدعاية الرخيصة الى مذهب سياسي معيّن بل حاول أصحابها أن يوظفوا الفن الشعري أو الروائي للتعبير عن تلك الطموحات المشروعة.

وإن هذا كله لشديد الصلة بقيمة حديثة صارت لشمولها شعوب العالم الثالث بأسرها إنسانية وهي الصراع من أجل الخروج من التخلف. وقد تشكل هذا الصراع في صور مختلفة كالثورة على الجمود والتقاليد والبيروقراطية والدعوة الى البناء الحضاري المتين. ومعانٍ كهذه ما كانت وحدها كافية لإعطاء قيمة للمؤلفات الحاملة لها لو لم يَكْسُها الفنّ حُلَة جمالية وبالخصوص في روايات مصطفى الفارسي المحرز على جائزة لوتس والبشير خريف ومحمد رشاد الحمزاوي والهادي بن صالح وعبد المجيد عطية وفي أقاصيص الطاهر قيقة وعروسية النالوتي وحسن نصر. وإن ضيق المجال لا يسمح بتحليل آثار كل هؤلاء الكتّاب لاستخراج ما في أدبهم من قيم حضارية لكن نكتفي بالاشارة إلى روح التّغيير التي تدفعهم جميعا إلى تصوير شخصيات ومواقف يفهم منها الاهتمام بقضايا العصر والتقدّم في بلاد فتية رافضة للأوضاع المتردية التي توارثتها الأجيال السابقة.

ولا شكّ أن نفس الدوافع هي التي تكيّف إنشاء العديد من الكّتاب التونسيين الآخرين المتمسكين بقيم أخرى إنسانية في جوهرها لكنها تكتسي صورا ظرفية وإقليمية بحسب المناطق التي تُعالج فيها. فالحرية بجميع أشكالها محور هامّ للعديد من المؤلفات

إذ تحوّل الكتاب التونسيون من المطالبة بالاستقلال السياسي الى المطالبة بالحريات الفردية وبالخصوص حرية التعبير والتفكير. وقد لاحظ بعضهم أن الحركات الثورية تبدأ جماعيّة واضحة المرامي ثم يتقلّص نفوذ الجماعة وتتجمع السلطة لدى مجموعة محدودة من الأفراد إلى أن تبلغ درجة الحكم المطلق. ذلك ما لا حظه عز الدين المدني في العديد من ثورات بلدان العالم الثالث وعبّر عنه في مجموعة من المسرحيات القيّمة مثل «ثورة صاحب الحمار» (1971) و«ديوان الزنج» (1973) و«الحلّاج» (1973) و«الغفران» (1977) و«مولاي السلطان الحسن الحفصي (1977)، كما عبّر عنها في مجموعتيه القصصيتين «خرافات» و«من حكايات هذا الزمان» وفي قصة «العدوان». لقد ظهر الكاتب في جميع هذه المؤلفات شديد التعلق بقيمة الحرية التي قرنها دوما بمفهوم الثورة لكن بمنظار نقدي يغربل زائف الثورات ويقسو على أهل الرّدة من ذوي المطامح الفردية. وقد تميّزت مسيرة هذا الكاتب الأدبية بالبحث الدائم عن أشكال تعبيريّة طريفة تنطلق من التراث لتوظيف مادّته التاريخية وأشكاله الفنّية لكن تتجاوزه بحركة «تجريبية» لا تطمئن الى يسير الحلول وجاهز القوالب.

وفي نفس الوقت اتّجهت مجموعة من الشعراء الشبان إلى وجه آخر من وجوه قضية الحريّة في الوطن العربي، فساءهم ما يعانيه الشعب الفلسطيني من اضطهاد وآلمهم أن تغتصب حقوقه بأبشع الصور بينما الضمير العالمي لا يبالي بهذا الانتهاك المفضوح للحرية، والضمير العربي عاجز عن تصوّر أقوم السبل لوضع حدّ لهذه المظلمة الشنيعة. فركّز أولائك الشعراء العديد من قصائدهم على التشهير بهذه الأوضاع والتعبير عن نقمتهم على من يتعهدّها بالصمت أو الشقاق أو اللامبالاة. لكن العديد من القصائد لا يزال قائما على شعارات بدل الايحاء بما يحيّر الوجدان من هموم ولما كان أولائك الشعراء الشبان في بداية الطريق فنحن ننتظر أن يتمخض غليانهم عن أعلام أفذاذ يضاف عطاؤهم إلى الرواد ويثرون الأدب العربي بله العالمي بشهادة قيّمة عن جرح فلسطين النازف...

وممّا يبعث على التفاؤل أن نفس هذا الشعر لا يخلو من نفحات وجدانية تستلهم الذات وتندرج ضمن أهمّ القيم الانسانيّة القائمة على تأملات باطنية تتميز بالحيرة والقلق. ونحن في بعض الأحيان لا ندرك سبب كلّ ذلك التهويم والغموض في الأحاسيس والانفعالات باستثناء التعبير عن عاطفة الحب التي لا تزال من أهم القيم الانسانية على الاطلاق.

ويزداد الأمر غموضا عندما يلتجىء بعض الشعراء إلى تصورات لا تمت الى واقع الصراع بصلة بل يمكن ربطها ببعض النفحات الصوفية التي التجأ اليها العُبّاد قديما هروبا إلى الله من زحمة هموم الدنيا. وربما أمكن ربط هذا اللجوء إلى الغيب بنهايات مؤلفات المسعدي التي يقع فيها تصعيد الارادة نحو السماء اثر خيبة الأبطال في الأرض. فابتهالات محمد الغزي في ديوانه «كتاب الماء، كتاب الجمر» ومنصف الوهايبي في «ألواح» قد لا تفهم على حقيقتها إلّا إذا أدرجناها في هذا الاطار القاتم الذي يدفع الشباب إلى البحث عن آفاق جديدة قديمة اثر صدمة مرارة الواقع واليأس من تغييره. وإذا ما نظرنا إلى هذه التجربة بهذا المنظار الانساني أمكن تفهّم تلك المسيرة الروحية واعتبارها شهادة على محطّة روحية لجأ إليها بعض الشبان ببلادنا كما لجأ بعض شبان أوروبا إلى حلول من صنف آخر كتعاطي المخدّرات والحرية الجنسية المفرطة والتهمّش وأصناف من الموسيقى ومذاهب دينية شرقية الأصول والسياحة خارج حدود مجتمعات الاستهلاك.

لقد أجبرنا إطار البحث على اختزال بعض التجارب رغم أهميتها في حين أطنبنا نسبيا في التجارب المنتهية، وذلك لأن أدب المنتجين الأحياء لا يزال متواصلا ولا يمكن أن نصدر حوله أحكاما نهائية إلّا عندما يكتمل. عند ذلك يمكن أن يستصفي التحليل المتعمّق قيما هامّة تساهم بها الثقافة التونسية في تراث الانسانية، بها وبمثيلاتها في سائر الأدب العربي يمكن لنا التصدي للغزو الثقافي الجارف.

الادب التونسي الحديث والمعاصر في الدراسات الاسبانية

لقد تركزت جهود المستعربين الاسبان منذ نهاية القرن الماضي على دراسة التراث العربي في الأندلس وتاريخ الأدب الأندلسي وأهم أعلامه وبحثوا في علاقات الحضارة العربية الاسلامية بالحضارة الاوروبية في ميادين العلوم والآداب، وفن العمارة والصنائع وكانوا يهدفون الى احياء تراث صاروا يعتبرونه جزءا من عطاء بلادهم بعد أن تنكر له أسلافهم اثر طرد آخر ما تبقى من المسلمين واليهود في القرن السابع عشر. وقد تفطنوا اليوم الى أهمية المرحلة العربية الاسلامية في تاريخهم، فاحتضنوها باعتزاز، وسعوا الى ابرازها بشتى الوسائل.

ومنهم من ذهب الى أبعد من ذلك، فاهتم بتطور الاداب العربية عموما في المشرق والمغرب قديما وحديثا، قصد فهم أعمق لتراث بلادهم والتعرف على مدى ما وصل اليه الأدب العربي من نمو. فأسست المعاهد، وبعثت المجلات المختصة، وألفت الكتب في تاريخ الأدب العربي ومختارات مترجمة منه الى الاسبانية للتعريف بأهم أعلامه وبنماذج من انتاجهم. وهو أمر طبيعي بل ضروري خاصة في هذه المرحلة الهامة من تاريخ العلاقات العربية الاسبانية المبنية على التفاهم والتقارب، بعيدا عما كان يطبعها في بعض الحقب من تنافس سياسي على التحكم في مسالك التجارة في حوض البحر الأبيض المتوسط، وتخاصم ديني بين المسيحية والاسلام يقيننا أن رواسبه قد امَّحَتْ نهائيا من القلوب، ولم يبق غير الحنين المشترك الى حضارة ازدهرت في الاندلس في عصر كانت فيه الانسانية خارج دائرة الضوء.

وفي هذا الاطار يندرج اهتمامهم بالأدب التونسي بوصفه جُزْءًا من الأدب العربي المعاصر يساهم في اثرائه وتطويره، ويضيف إليه خصوصية قد لا يقدر عليها إلاّ من تشبع بالتراث العربي وتفتح على الابداع الكوني مستفيدا منه، ومتجاوزا لحدوده ومقوماته.

فلذلك تنوعت المؤلفاتَ الاسبانية المهتمة بالأدَب التونسي. فبعضها تعرض اليه في نطاق دراسات عامة تتعلق بالأدب العربي المعاصر بأكمله وتبرز مساهمة كتاب المغرب العربي في انشاء تراث جديد تبلورت معالمه بعد النهضة، وبعضها الآخر تركز

على الأدب التونسي وحده دراسة وتقييما وترجمة. وقد كفانا الأستاذ مرتينث منتابث (Martinez Montavez) مؤونة البحث في الصنف الاول المتعلق بجهود المستعربين الاسبانيين في التعريف بالأدب العربي عموما وذلك في بحثين قيمين ترجم أحدهما الى العربية بعنوان : «العلاقات الأدبية العربية الاسبانية المعاصرة» ونشر في مجلة الاقلام العراقية سنة 1980 والثاني تتمة له ونشر في لغته الأصلية فقط بعنوان «الأدب العربي واسبانيا» (La literatura árabe y Espâna)[1] وقد استعرض في هذين البحثين مختلف الاعمال التي اهتم أصحابها بالأدب العربي الحديث تاريخا وترجمة وذيّلهما بقائمة ببليوغرافية هامة في الموضوع. أما الصنف الثاني أي الكتب والفصول الخاصة بالأدب التونسي فلم تجد الى حدّ الآن من يعرّف بها ويقيمها. وقد قام نفس الباحث بعمل كان في الامكان أن يفي بالحاجة لو وسّعه الى هذا الجانب. فمقاله المنشور في «الكراسات التونسية»[2] بعنوان «مظاهر الموضوعات التونسية في الفكر والأدب الاسبانيين المعاصرين» ليست له ـــ على أهميته ـــ صلة متينة بموضوعنا هذا. فقد وصف فيه مشاهدات كوديرا زيدين (Codera, Zaydin) وبونس بويجس(Pons Boigues) في مطلع هذا القرن. ونصوصهما جغرافية سياسية تشير الى صور من الحماية الفرنسية بتونس. وحلل مرتينث منتابث في نفس المقال نصوصا أدبية لبعض القصاصين الاسبانيين الذين استوحوا بعض الصور من البيئة التونسية في الربع الأول من هذا القرن.

لذلك رأينا أن نبحث في منشورات المعهد الاسباني العربي للثقافة وفي مجلات «أندلس» و«المنارة» و«أوراق» وCalamo وفي ما تجمع في المركز الثقافي الاسباني بتونس من كتب علّنا نظفر بأكثر ما يمكن من الوثائق المتعلقة بالموضوع. وقد كان العمل الببليوغرافي الذى قام به كل من عبد الوهاب الدخلي[3] وجان فونتان[4] في نطاق بيت الحكمة خير دليل لمعرفة صور الأدب التونسي في آثار الدّارسين والمترجمين في جل لغات العالم. فلهما شكرنا على هذين العملين الجليلين.

---

(1) Martinez Pedro. La literatura arabe y Espana, Revista de la comision nacional, n° 27-28-29.

(2) Cahiers de Tunisie N° 103 - 104 (1978), pp. 175-188.

(3) دليل الأدب التونسي الحديث والمعاصر المترجم الى اللغات الأجنبية (نسخة تجريبية وقتية لم تنشر).

(4) ببليوغرافيا الأدب التونسي، منشورات بيت الحكمة 1986.

وقد رأينا أن نخصص قسما وصفيا يتناول بالتحليل الدراسات العامة والخاصة المتعلقة بالأدب التونسي الحديث والمعاصر وقسما تقييميا نبين فيه مدى أهمية أعمال الدارسين والمترجمين الاسبان و مقاييس اختيارهم لبعض الأعلام والآثار دون البعض الاخر، وقسما تفسيريا نوضح فيه هذه الظاهرة خاتمين ببعض الاقتراحات الرامية الى تكثيف الجهود المبذولة وتوسيع دائرة الاهتمام الى اثار أخرى لم تنل حظها من التعريف في اللغة الاسبانية على أهميتها.

ويمكن أن نستعرض في مرحلة أولى الكتب والدراسات العامة التي اهتمت بالتعريف بالأدب العربي المعاصر في المشرق والمغرب ورصد المكانة المخصصة للأدب التونسي في هذه الدراسات قبل أن تفرد له كتب ومقالات خاصة به.

ويبدو أن أول من اهتم بهذا الموضوع الاستاذ مرتينث منتابث الذى كرّس العديد من مؤلفاته لتحسيس مواطنيه بأهمية الاطلاع على الأدب العربي، وكشف لهم عيونه وأبرز اتجهاته وظهر أول كتاب له في الموضوع متأخرا نسبيا اذ لم نعثر على أي كتاب أو دراسة عن الأدب العربي الحديث قبل سنة 1958 التي ظهر فيها كتابه «الشعر العربي المعاصر (Poesia arabe contenporanea) وهو يحتوى على 288 ص خمسون منها مقدمة تأليفية عن النهضة وعن تطور الشعر العربي من القرن التاسع عشر الى منتصف القرن العشرين تعرض فيها الى أهم الاتجاهات الشعرية في مصر ولبنان والأردن والمغرب وإلى أهم المقومات الجمالية للشعر العربي المعاصر. وخصص بقية الكتاب لترجمة 81 قصيدة لـ 55 شاعرا منها أربع قصائد لثلاث شعراء تونسيين وهي قصيدة «الحرية» لمحمد [الشاذلي] خزندار[5] الذى عرف به تعريفا موجزا وأكد على شعوره الوطني، وقصيدتا الشابي «شعري» وأيها الليل»[6] وقد رأى الباحث في شعره شبها بالشعر الأندلسي وبالخصوص شعر ابن خفاجة في الطبيعة، وقصيدة للشاذلي زوكار الذي اعتبره من الشبّان المجدّدين في عصره.

وبذلك خصص للشعر التونسي عشر صفحات من مجموع الكتاب واقتصر على ثلاثة أسماء ليست كلها ممثلة للشعر التونسي المعاصر في حين كانت أشعار مصطفى

---

(5) مرتينث منتابث. الشعر العربي المعاصر ص 107 الى 109.
(6) نفس المصدر ص 275 — 278.

خريف وسعيد أبي بكر ومنّور صمادح[8] أقرب الى تمثيل الشعر التونسي في تلك الفترة الى جانب خزندار والشابي. ومهما كان الأمر فان كتاب الاستاذ منتابث يعتبر رائدا في موضوعه إذ نهج الطريق الى غيره من الباحثين.

فبعد سبع سنوات ظهر كتاب ثان عن الأدب العربي خصصه مؤلفه كالفز فازكز (Calvez Vasquez) للقصة العربية سماه «قصص عربية جديدة»[9] عرّف فيه بآثار القصاصين المشارقة محمد تيمور ومحمود تيمور ومحمد البدوي ويحي حقّي وعبد السلام العجيلي وعيسى الناعوري ويوسف ادريس ويوسف الشاروني وليلى بعلبكّي وزكريا تامر وغادّة السّمان وخصص ما يقارب العشرين صفحة من مجموع 216 لكاتبين من تونس هما ناجية ثامر(10) وعبد الرحمان عمار (ابن الواحة)[11]. وقد نشرت قبل 1965 تاريخ صدور الكتاب روايتا العروسي المطوي «ومن الضحايا» (1956) و«حليمة» (1964) ورواية علي الدوعاجي «جولة في حانات البحر الأبيض المتوسط» (1962) ورواية البشير خريف «برق الليل» (1961) ورواية رشاد الحمزاوي «بودودة مات» (1962) ومجموعة قصصية لمحمد المرزوقي بعنوان «عرقوب الخير» (1956) ومجموعة ثانية بعنوان «في سبيل الحرية» (1956) ومجموعة «بين زوجتين» (1957) وأخرى للصادق مازيغ بعنوان «بين عصرين» (1961) وقد ذكرت كل هذه المؤلفات القصصية التي ظهرت قبل 1965 لأبين أن الاختيار لم يكن حسب مقاييس الجودة الفنية ومصداقية التمثيل بل كأنه وليد ظروف وصدف سنحللها فيما بعد.

وفي السنة الموالية اصدر الأستاذ خوان فرنت (Juan Vernet) كتابا بعنوان «الأدب العربي» (Literatura árabe) توخّى فيه الشمولية والايجاز. وهو من صنف الكتب العامة الهادفة الى التعريف والتقيم في نفس الوقت أي من صنف كتب المستشرقين الفرنسيين التي تحمل نفس العنوان أهمهالقاستون فيات[12] (G. Wiet) وشارل بلا (Charles Pellat) واندري ميكال (André Miquel). ويبدو أن هذا الكتاب

---

(7) نشر منّور صمادح قبل ظهور هذا الكتاب خمسة دواوين هي : الفردوس المغتصب (1955)، فجر الحياة (1955)، وحرب على الجوع (1955)، وشهداء (1956) وصراع (1956).

(8) Calvez Vasquez - Nuevos cuentes arabes, Madrid 1965, p. 216.

(9) المصدر السابق ص 191 الى 201.

(10) المصدر السابق ص 203 الى 210.

(11) Maria Jesu Viguera y Marceline Villegas. Narraciones arabes del siglo XX°, 1 ed. Madrid 1969.

لقي صدى طيبا فأعيد طبعه بعد سنتين فقط. ولم يذكر فيه من الأدباء التونسيين سوى الطاهر الحدّاد وعلي الدوعاجي والبشير خريف. ولا شك أنه قد أحسن الاختيار لكن طبيعة كتابه لم تسمح له بالمزيد من الشمول.

ومهما كان الأمر فانه أشمل من كتاب فيقيرا وفلّيبقس «قصص عربية من القرن العشرين»[12] الصادر سنة 1969 والذي احتوى نصوصا لميخائيل نعيمة واميل يوسف عوّاد من لبنان وسميرة عزّام من فلسطين وخمسة قصاصين من سوريا هم عبد السلام العجيلي وحسيب الكيالي وعادل أبو شنب وزكريا تامر وسعيد حورانيّة ومن الأردن عيسى الناعوري ومن العراق فؤاد التكرلي وذنون أيوب ومن مصر محمد عبد الحليم عبد الله ومصطفى محمود ونجيب محفوظ ويوسف ادريس وثروت أباظة ولم يتضمن أي نص لأي كاتب مغربي

ولم يجد الشعراء المغاربة أيضا مكانا في كتاب مرتينث منتابث «شعراء عرب واقعيون» (Poetas arabes realistas) الصادر بمدريد سنة 1970. فقد اختار فيه قصائد للبياتي وعبد المعطي حجازي والسياب وخليل حاوي وصلاح عبد الصبور وسعدي يوسف، ويبدو أنه لم يجد قصائد تونسية تتماشى وموضوع كتابه. وقد ركّز نفس الباحث دراسته المنشورة في «مجلة المنارة» سنة 1971 بعنوان «الشعر النسائي العربي اليوم» (Poesia feminina arabe de hoy)[13] على ثلاث شاعرات عربيّات هنّ نازك الملائكة وفدوى طوقان وسلمى خضراء الجيوسي دون أن يوسّع اختياره لشاعرات مغربيّات ولعلّه لم يجد في ذلك التاريخ اسما في مستوى الأسماء المذكورة.

يجب أن ننتظر اذن السنة الموالية (1972) لنجد امرأة باحثة هي ليونور مرتينث مرتين (Leonor Martinez Martin) حتى تتلافى النقص وتدرج في كتابها «مختارات من الشعر العربي المعاصر» ترجمة لنص الشاعرة التونسية زبيدة بشير[14] الى جانب قصيدتين للشابي[15] وقصيدة لجعفر ماجد[16]. فهذا الكتاب مفيد لشموليته ولاحتوائه مقدمة عن النهضة وعن الشعر السياسي والاجتماعي وعن ازدواجية لغة الشعراء وعن

---

(12) Pedro Martinez Montavez. Poesia Feminana arabe de hoy. Almenara 1, 1971, pp. 87-110.

(13) Leonar Martinez. Antologia de poesia arabe contemporanea. Madrid 1972, p. 208

(14) نفس المصدر إيها الحب ص 205، إرادة الحياة ص 206.

(15) نفس المصدر، ص 210

(16) نفس المصدر ص 212.

أشكال الشعر العربي ومواضيعه. وقد ترجمت فيه 127 قصيدة ومقطوعة لـ 84 شاعرا وشاعرة من مختلف أقطار الوطن العربي.

ولم ينقطع الأستاذ مرتينث عن البحث الدؤوب والتأليف فأصدر كتابا أساسيا سنة 1974 بعنوان «مدخل الى الأدب العربي المعاصر». وهو في نظرنا أحسن كتاب باللغة الاسبانية يبرز مدى ثراء العطاء العربي في الأدب المعاصر. وخلافا للعديد من الكتب السابقة فهذا الكتاب يخلو من النصوص المترجمة اذ له طابع تأليفي عام يهدف الى تقريب الأدب العربي من قراء الاسبانية. وقد برهن مؤلفه على اطلاع واسع على الأدب التونسي فذكر أهم أعلامه الذين برزوا الى تاريخ صدور كتابه فاستشهد بمؤلفات المسعدي والدوعاجي والطاهر الحدّاد ومصطفى الفارسي ورشاد الحمزاوي وبشير خريف وعز الدين المدني والحبيب بولعراس وغيرهم من كتاب القصة والمسرحية وذكر خزندار وكرباكة وقبادو والشابي ومصطفى خريف ونور الدين صمود وجعفر ماجد والطاهر الهمامي وغيرهم من الشعراء. واتبع في هذا الكتاب منهجا تاريخيا تدرّج بواسطته عبر حقب تاريخية محدّدة بأحداث سياسية هامة كالحربين العالميتين وثورة الضباط الأحرار في مصر وحرب جوان 1967. وهذا التقسيم لم يمنعه من تخصيص فصول للمشرق وأخرى للمغرب العربي. وظهر في هذا الكتاب نضج معرفة هذا الباحث بالأدب العربي المعاصر وشغفه بثمراته للتعريف به.

وكان هذا الكتاب منطلقا لبحوث أخرى مختصة في مواضيع محددة منها كتيبه الصادر سنة 1975 بعنوان «أغان عربية جديدة لغرناطة» (Nuevos cantos arabes a Granada) ترجم فيه قصائد محمّد علي شمس الدين وشوقي بغدادي وحامد سعيد وعبد الوهاب البياتي ونزار قباني وسليمان العيسى ولم ينس اهتمام شاعر تونسي بنفس المدينة وهو رياض المرزوقي. وليست المواضيع الاسبانية في الأدب العربي هي وحدها التي استقطبت اهتمامه. فكتابه «فلسطين في الشعر العربي الحديث» الصادر سنة 1980 في 244 صفحة دليل على تعاطفه مع القضية الفلسطينية وولعه بالشعر الممجد لبطولاتها.

وبذلك يتّضح أن للأستاذ مرتينث مونتابث فضلا كبيرا على الأدب العربي في مشرقه ومغربه اذ جل المؤلفات التي حللناها وأبرزنا حضور الأدب التونسي فيها من تأليفه. وسنرى أنه لم يقتصر على هذه المؤلفات العامّة بل كانت له مساهمات في الدراسات الخاصة بالأدب التونسي أيضا.

2 ـــ الدراسات الخاصة بالأدب التونسي

هي أطروحات جامعية وفصول في مجلات وكتب مختارات أدبية وترجمة كاملة لبعض المؤلفات التونسية وهي ـــ وان لم تتجاوز العشرة عناوين ـــ بداية طيبة يمكن العمل على إثرائها.

وأول هذه البحوث المختصة ـــ فيما نعلم ـــ رسالة جامعية نوقشت بجامعة كنبلوتنس بمدريد (كلية الفلسفة والآداب) سنة 1970 لفرننذو برال كالفو (Fernando Peral Calvo) بعنوان «الأدب التونسي منذ الاستقلال (La Literatura tunecina después la independencia). ولمّا كان هذا البحث غير منشور فلا يسعنا إلّا أن نعتمد على مقال نفس الباحث المنشور في مجلة «المنارة» سنة 1972 بعنوان« (Figuras de la ultima poesia tunecina) (وجوه من آخر ما ظهر من الشعر التونسي) خصصه لتقديم ثلاث قصائد لفضيلة الشابي بعنوان« عرفت خطاي لغة النفي» و«جوعي سوف يأكل العالم» و«الرقصة الأولى» وثلاث قصائد لمحمد الحبيب الزّناد نشرت في مجلة الفكر سنتي 1969 و1970 وثلاث قصائد للطاهر الهمامي نشرت في نفس المجلة سنتي 1970 و1972 وهي «رسائل دموية» و «بناء» و«حناجر». وترجم الباحث كل هذه القصائد الى الاسبانية. وفي السنة الموالية ناقشت ميسي فقليسون (Misi Veglison, Josefin) في كلية الآداب بجامعة برشلونة رسالة بعنوان «الأدب التونسي من سنة 1968 الى 1972 من خلال مجلة الفكر». وقد أمكننا الاطلاع على هذا العمل مرقونا في 125 صفحة فلاحظنا أنه ينقسم الى قسمين : الاول في القصة القصيرة والثاني في الشعر، وذيلت كلا من القسمين بمختارات ترجمتها الى الاسبانية.

وقد ركزت تحليلها في القسم الأول على خصائص الأقصوصة واتجاهاتها ولغتها ومواضيعها وأساليبها وأهم أعلامها واستنتجت أن المشاغل الاجتماعية والسياسية تطغى على اهتمامات القصاصين التونسيين، ورأت ثلاثة اتجهات رئيسية تسود القصة القصيرة في تلك الفترة وهي الاتجاه التقليدي الظاهر في كتابات الجيل السابق للاستقلال، والاتجاه الطلائعي الظاهر في كتابات الجيل الجديد من الكتاب الشبان ولكنهم يمثلون أقلية بينهما مجموعة من الكتاب تجمع بين الاتجاهين. وجعلت ضمن الاتجاه الاول البشير خريف والطيب التريكي ومحمد رشاد الحمزاوي ومحمد فرج الشاذلي، وضمن الاتجاه الثاني عز الدين المدني وسمير العيادى ومحمود التونسي

ورضوان الكوني وجعلت في الاتجاه الثالث مصطفى الفارسي وحسن نصر ورشيد الغالي. والملاحظ أنها اقتبست هذا التصنيف من مقال البشير بن سلامة المنشور في مجلة الفكر (جانفي 1970) بعنوان «أضواء على القصة التونسية المعاصرة» ومن مقال محمد صالح بن عمر المنشور في نفس المجلة (مارس 1970) بعنوان «لماذا الأدب الطلائعي التونسي؟» وقد بينت الباحثة من جهة أخرى أن مواضيع الحياة اليومية وصورها تتكرر في الأقاصيص مهما كانت اتجاهات أصحابها الفنية. وهذا يعود الى ظهورها في وقت كانت تعيش فيه البلاد مرحلة تحول ونمو. ومن حيث الفن تبنت آراء النقاد التونسيين حول تأثر القصاصين بالرواية الجديدة في فرنسا وبالخصوص بأعمال آلان روب قريي (Alain Robbe - Grillet) وأكدت من جهة أخرى أقوال عز الدين المدني وابراهيم بن مراد ومحمد صالح بن عمر في الموضوع. وقد اتفقوا جميعا على أن القصة في تونس تجاوزت المؤثرات الاجنبية وحاولت استحداث طابع شخصي مميز وختمت بقولها : «ويمكن أن نثبت أن هذا الأدب الطليعي عميق الطرافة، عميق التجذر في التراث العربي وبالخصوص تونسي أصيل «Mantenomos pues que esta literatura de vanguardia es profundamente arabe, y sobre todo profundamente tunecina».

ثم خصصت الباحثة مجموعة من الفصول القصيرة لدراسة مفردة لأقاصيص سمير العيّادي وعز الدين المدني وابراهيم بن مراد ومحمد الباردي والبشير بن سلامة ومحمود التونسي وغيرهم وترجمت نماذج من أقاصيصهم...

أما القسم الثاني فحللت في بدايته رواسب الشعر الكلاسيكي وأوزانه في شعر مصطفى خريف والهادي نعمان ومحمد مزهود ومحمد الشعبوني وحمادى الباجي وأفردت لجعفر ماجد ضمن هذا الاتجاه مكانة خاصة فعرفت به وبينت روافد الثقافة العربية والثقافة الغربية في تكوينه وأشارت الى أن غرض الغزل يغلب على شعره الى جانب شعر ملتزم في نظرها بمساندة النظام الحاكم مستشهدة بأبيات له في مدح الرئيس بورقيبة(17) وبيتين يرد فيهما الشاعر على من عاب عليه موقفه الملتزم يقول فيهما :

ولم أنشد إلّا كما شئت حرا ... ولم ألتزم غير صدق البيان
صدقت الفن في سِري وجهري ... وحسب الفن أن يبقى رصيدي

---

(17) واشرأبت أعناقها لسراه ... واستطالت كأنّها تتمدّد
فارس أسمر المحيا نحيف ... وأكف سمراء ترغي وتزبد
ص 79، والشاهدان أخذتهما من ديوان «نجوم على الطريق»، (تقديم محمد مزالي).

ثم حللت شيئا من شعر زبيدة بشير ومنور صمادح وأحمد مختار الوزير ونور الدين صمود ورياض المرزوقي والمنصف الوهايبي والطيب الرياحي ومحمد الشابي. وأولت الباحثة مكانة لاتجاه «غير العمودي والحر» وحللت العديد من قصائد الطاهر الهمامي ومحمد الحبيب الزناد وفضيلة الشابي وأشارت الى المعركة التي وقعت بين أنصار هذا الاتجاه وخصومه على صفحات المجلات والصحف في بداية السبعينات.

وفي دراستها للمضامين لاحظت الباحثة أن المواضيع تميز أيضا بين الشعراء الكلاسيكيين والشعراء المجددين. فالاتجاه الاول يطرق أغراضا تقليدية كالغزل والمديح ووصف الطبيعة ويتناول الثاني قضايا المجتمع وصور التخلف. وقد اندلعت منذ سنة 1969 خصومة بين الاتجاهين حول موضوع الغزل. فرأى الطيب الرياحي مثلا أن الحديث عن النساء يعتبر جريمة في وقت يموت فيه آلاف الأطفال في العالم جوعا فلوحظ له أن الشاعر الشيوعي لوي أراغون رغم تغنيه ببؤس البؤساء في العالم فانه قد تغزل كثيرا بعيون زوجته السا. ومثلما فعلت صاحبة البحث بالنسبة الى القصة فقد ذيلت دراستها للشعر بترجمة قصائد لجل ممثلي الاتجاهات الثلاثة.

وفي نفس السنة نشر الأستاذ مرتينث منتابث بحثا في 25 صفحة حول عبد الرزاق كرباكة (1901 — 1945) الذي اعتبره شاعرا موركسيا معاصرا. وقدم هذا العمل في الملتقى الاسباني التونسي الثاني وبين فيه أن كرباكة ينتمي الى عائلة من البورجوازية المتوسطة التي كانت تتعاطى صناعة الشاشية في تونس. ومعلوم أن هذه الصناعة التقليدية قد ساهم الأندلسيون المهاجرون الى تونس في ازدهارها. ولاحظ الباحث أنه توجد بمرسيه عائلة تحمل نفس اللقب (Caravaca) ويعود نسبها الى بني عباد باشبيلية. وقد تكون أسرة كرباكة هاجرت الى تونس في القرن السابع عشر في عهد عثمان داي وتعاطت هناك صناعة الشاشية ثم تحدث الباحث عن تكوينه الثقافي ونشاطه الأدبي وحلّل شيئا من شعره.

وقد لعبت مجلة «المنارة» — قبل أن تحتجب وتحل محلها مجلة«أوراق» — دورا هاما في التعريف بالأدب العربي الحديث والتونسي منه على وجه الخصوص. فقد نشرت فيها على التوالي ثلاثة فصول مرفقة بترجمة لنماذج من القصة التونسية والشعر التونسي : أولهما بحث للأستاذ ميكال دي ابلزا (Mikel de Eplaza) الذي درس بتونس ولمدة طويلة وعرف عن كثب أدبنا الحديث وعنوان بحثه «قصتان تونسيتان في موضوع

اجتماعي ديني»: «النوافذ» و«وأذان الفجر» لمحمود طرشونة[18]». وهذا البحث الذي تجاوز الثلاثين صفحة لم يكتف فيه صاحبه بترجمة النصين المذكورين الى الاسبانية بل أرفق ترجمته بهوامش وتعليقات وشروح بلغت الاثنين وثمانين توجه بها الى جمهور القراء الاسبانيين ليشرح لهم الأبعاد الحضارية لبعض الالفاظ والصور. وقد وضع في المقدمة النصين المترجمين في اطارهما الاجتماعي والسياسي واعتبرهما ممثلين لنزعة لائكية متصدية للتيار المحافظ الذي ساد البلاد في بداية السبعينات اثر التخلي عن تجربة الستينات الاشتراكية.

أما المقال الثاني فهو لميسي فقليسون[20]. وقد ترجمت فيه قصيدتين لجعفر ماجد بعنوان «سائح عربي في باريس» و«صوت الأندلس»[19]. وهذا الفصل امتداد طبيعي لرسالتها الجامعية عن الأدب التونسي، واختيارها لهذين النصين بالذات يبرره موضوعها المتعلق بأحاسيس شاعر عربي يزور باريس والاندلس ويتألم من جراء الواقع العربي المتردي بالقياس الى حضارة الغرب الراهنة ومجد العرب القديم. فهما شهادة وصرخة واعية.

والفصل الثالث المنشور في مجلة المنارة سنة 1977 بعنوان «أبيات الى اسبانيا» (Versos a Espana) هو من تأليف مرتينث منتابث (مرة أخرى)، وقد رأينا مدى شغفه بالأدب العربي ومدى الجهود التي بذلها للتعريف به. وفي هذا الفصل ترجمة لقصيدة رياض المرزوقي «فلامنكو» وسبق أن ترجمتها ميسي فقليسون في رسالتها لكنها لم تنشر الا في كتاب سيأتي ذكره.

ولا يزال المعهد الاسباني العربي للثقافة منذ سنوات عديدة يعمل جاهدا على نشر الثقافة العربية والتعريف بأهم أعلامها ورموزها. فبعد نشره لمختارات من الأدب العراقي الحديث أصدر سنة 1978 كتابا هاما عن الأدب التونسي الحديث ساهم تسعة عشر مترجما من بينهم ثلاثة تونسيين في ترجمة ما يزيد على مائة نص شعريّ وقصصي ونقدي لسبعين كاتبا وشاعرا تونسيا. وهو عمل جليل في 440 صفحة قدم له بتمهيد يعلل اختيار الأدب التونسي بالذات بالنضج الذي بلغه في المدة الأخيرة. وقد

---

(18) Mikel de Epalza. Dos cuentos tunecinos de tematica socio - religiosa : las ventanas y la llamada a la oracion del alba de Mahmoud Tarchouna. «Al Menara», vol. 5-6 (1974) pp. 237 - 268.

(19) (20) Misi Veglison. El Menara, vol 7 - 8 (1975), pp. 375 - 380.

صنفت النصوص المترجمة الى ثلاث مراحل : الأولى من سنة 1900 الى سنة 1956، تاريخ استقلال تونس، والثانية من 1956 الى سنة 1967 والثالثة من 1968 الى 1977. والكتاب بهذه الصورة شامل لمختلف التيارات الأدبية والمشارب السياسية. وقد اعتمد في اختيار النصوص ثلاثة مقاييس تتلخص في القيمة الأدبية والقيمة الوثائقية والاجتماعية والقيمة الفكرية والايديولوجية. ورغم احتراز بعض المعلقين على تقديم الأدب التونسي في مجموعة مختارات قبل الأدب المصرى والأدب اللبناني[21]، فاننا نعتبر أن هذا الكتاب ليس سابقا لأوانه لأن الأدبين المذكورين لم يعودا في حاجة الى التعريف بعد الأعمال الكثيرة التي خصصت لهما وقد اعترف جان فونتان صاحب هذا التحفظ أن الكتاب مرضي من حيث الموضوعية والتمثيلية. ونحن نعتبره مكسبا هاما لا يسعنا إلّا أن ننوه بكل من سهر على إنجازه وساهم في ترجمة نصوصه.

ولعل هذا الكتاب هو الذي فتح آفاق بحث جديدة اذ ظهر بعده كتابان مختصان :

الأول دراسة نوقشت سنة 1981 بعنوان «نشأة القصة التونسية المعاصرة وبداية تطورها»[22] لنييفس بردلا ألنسو Nieves Paradela Alonso والثاني ترجمة كاملة لرواية البشير خريّف «برق الليل» قامت بها آنا راموس Ana Ramos ونشرت سنة 1982. ونحن نعتبر شخصيا هذين الكتابين ثمرة مباشرة للبذور التي زرعت في كتاب «الأدب التونسي المعاصر» وما نشر فيه من مختارات ممثّلة. والعملان يتعلّقان بالأدب القصصي التُونسي وبهما تمّ نوع من التوازن مع الشعر الذي استقطب اهتمام الدارسين الاسبان في السبعينات أكثر من النثر. وآخر كتاب ظهر في الأسابيع الأخيرة بعنوان «الشعر العربي الحالي» في منشورات ليتورال بمدريد حسب العدد الأخير من مجلّة Calamo وبما أننا لم نتمكن بعد من الاطلاع عليه فلا نعلم هل أدرجت فيه أشعار تونسية.

وبعد هذا الكشف الموجز يحقّ لنا الآن أن نفكّر في تقيم مرقّم لهذه الأعمال بالقياس إلى ما صدر بتونس من إنتاج أدبي منذ الاستقلال. فقد أحصينا ما يقارب المائة وعشرين نصا قصيرا مترجما الى الاسبانية، مائة منها ظهرت دفعة واحدة في كتاب

---

(21) انظر تعليق جان فونتان في مجلة ايبلا عدد 142، (2 /1978).

(22) Nieves Paradela, Alonso, Formacion y primer desarollo de la qissa tunecina contenporanea. Madrid 1981.

لكنه يبقى محدودا اذا قيس بكمّية الانتاج المنشور بين 1956 و1984. فقد بلغ عدد الكتب النقديّة والعامة المنشورة في هذه الفترة 78 كتابا، وعدد المجموعات القصصيّة 83 أي ما يزيد على ألف أقصوصة وعدد المجموعات الشعرية 147 أي ما يفوق الثلاثة آلاف قصيدة، وعدد الروايات 70 أي ما يفوق العشرة آلاف صفحة وعدد المسرحيات المنشورة 25، فضلا عمّا ينشر يوميّا في المجلات والصحف، وبعض تلك الكتب قد أعيد نشره مرّات عديدة، وبعضها ترجم الى الروسيّة والفرنسية.

فلا شكّ أنّه توجد ضمن هذا التراكم الكمّي والنوعي نصوص قيّمة يمكن تقريبها من القارىء الاسباني. ومع ذلك بقي هذا الأدب مجهولا في أغلب الأوساط الأدبية وفي الجامعات الاسبانية. فيجدر أن نتساءل عن الأسباب، وهي في الواقع عديدة، أهمّها يعود الى طبيعة الأدب التونسي نفسه وإلى مسالك توزيعه، وبعضها الآخر يهمّ المتلقي وظروفه التاريخية.

فتجريد المجلات الاسبانية المختصة وكتب المستعربين الاسبان يبين بوضوح أنّ الجهود منصبّة على الأدب الأندلسي القديم وعلى تاريخ الأندلس وأعلامها القدامى ومخطوطاتها وإشعاعها في الأدب العربي والآداب الأوروبية باعتبار تاريخها وعطائها حلقة عضويّة من تاريخ اسبانيا وعطائها الحضاري، يقول الأستاذ مرتينث منتابث متحدّثا عن الأدب الأندلسي : «Lo nuestro» «إنه أدبنا» ثم يضيف :

«فتعميق معرفتنا به هو تعميق معرفتنا بأنفسنا. هو بحث متعمق في شخصيتنا الذاتية الجماعية»(23).

وقد استقطب الأدب الأندلسي اهتمام الدّارسين حتى تعدّدت الدراسات في الموضوع الواحد (الموشحات مثلا) وصار بعضها أحيانا يكرّر بعضها الآخر في حين بقي الأدب العربي الحديث مجهولا أو يكاد ومن جهة أخرى يبدو أنّه لا وجود لبرنامج بحث مستقبلي واضح المعالم تسير بمقتضاه بحوث الباحثين وأعمال المترجمين. فهي مجهودات فرديّة تلقائية، غير خاضعة لتنسيق من قبل هياكل البحث والتدريس. «الأدب التونسي المعاصر» (1978) الى جانب رواية وحيدة كاملة وهي «برق الليل». وقد بلغ عدد الكتب المؤلفة عن الأدب التونسي خمسة اثنان منها لم ينشرا وبلغ عدد الفصول المنشورة في مجلة «المنارة» خمسة أيضا. وهو في حدّ ذاته عمل مفيد

---

(23) Pedro Martinez Montavez — La literatura arabe y Espana, p. 8

ولذلك فانّ مقاييس الاختيار ليست موحّدة عند جميع الدّارسين والمترجمين. فقد رأينا ان أصحاب كتاب «الأدب التونسي المعاصر» قد ضبطوا في التمهيد بوضوح مقاييس الجودة الأدبية والقيمة الوثائقية والشهادة الايديولوجية لكنّ هذه المقاييس ليست عامّة فقد لاحظنا أن كثيرا من النصوص يترجم لأن له علاقة باسبانيا اليوم أو الأندلس قديما. ولذلك قد تتكرّر ترجمة نفس النص ثلاث مرّات (قصيدة «فلامنكو» مثلا لرياض المرزوقي) وبهذا نفسر كثرة الاقبال على ترجمة شعر نزار قباني وعبد الوهاب البياتي وغيرهما من شعراء المشرق. لكننا نجد في مجلة «المنارة» اهتماما بالغا بالقضايا الاجتماعية والدينية. وهو ما يندرج ضمن مقياس القيمة الوثائقية والايديولوجية للأثر. وأخيرا فان الاتجاهات التجديدية أيضا تستقطب اهتمام بعض الدارسين. وبذلك نفسر التركيز على حركة «في غير العمودي والحر» وعلى الأدب التجريبي على حساب تيارات أخرى متمسّكة ببعض الأشكال التراثية.

هذا من الجانب الاسباني،

أما من الجانب التونسي فان هذا الأدب رغم وفرته ورغم ثبوت قيمة الكثير منه، لم يجد مسالك التوزيع الناجعة التي تعمل على ترويجه في كافة بلدان العالم. فالمؤسسات التي أوكلت اليها هذه المهمة عاجزة بسبب حواجز صرفية وقمرقية وبشرية عن القيام بها على أحسن وجه. فبقي الأدب التونسي خارج الحدود مجهولا أو يكاد، وبقيت محاولات التعريف به وليدة الصدفة أو العلاقات الشخصية التي لا تقي دوما من مجانبة الصواب في ذكر من يمثلون الأدب التونسي تمثيلا حقيقيا. فالاعتراف لا يمر حتما عبر الغربلة بل عبر التعارف. وما يصل الى المتلقّي الأجنبي لا يعطي دوما صورة حقيقية عن أدب بلد ما، فيقع الخطأ في التقييم. وهو ما حدث للسيدة ميسي فيقلسون سنة 1973 اذ صرحت لجريدة الصباح : «ان الأدب التونسي غارق الى أذنيه في الحلية الضيقة. وهذا عيبه الوحيد» ثم استدركت حكمها في نفس الصحيفة بعد أسبوعين ربما تكون قد اطلعت فيهما على نماذج مغايرة لما اطلعت عليه من قبل فقالت متحدثة عن الأدباء الشبان : «وانني جدّ متيقنة من أن كل هؤلاء الشبان يمثلون قوة خلاقة وأملا جديدا يستطيع بواسطتهما الأدب التونسي أن يصبح أدبا عالميا انسانيا متماشيا مع الأجواء والتيارات التي نعيشها اليوم وذلك شكلا ومضمونا، أدب صدق وشجاعة وابداع متواصل» ثم أضافت أن الأدباء التونسيين متأثرون بالآداب الفرنسية لكنهم «لا يزالون عربا في ذاتهم، وتونسيين فوق كل تأثير في

أعماقهم وحساسيتهم، وانتاجهم ما زال مغريا كنفس البلد الطيب الذي فاح منه هذا الانتاج».

وفي الختام نشير إلى أن أحسن ضمان لحسن الاختيار الموفق يكمن في التعاون بين باحثين اسبان وباحثين تونسيين مطّلعين على أدب بلادهم ومتشبعين باتجاهاته وفنونه. واني أقترح أن يشرع في دراسة امكانية ترجمة عيون الأدب التونسي التي من شأنها أن تعطي صورة حقيقية عنه ترجمة كاملة من صنف ترجمة آنا راموس لـ «برق الليل»، وأذكر على سبيل المثال وحسب تقييمي الشخصي وفي مرحلة أولى :

ـ ديوان الشابي بأكمله.
ـ وأحد كتابي الطاهر الحدّاد.
ـ ومؤلفات المسعدي بأكملها.
ـ و«سهرت منه الليالي» لعلي الدوعاجي.
ـ ومسرح عز الدين المدني بأكمله.
ـ وبعض روايات البشير خريّف.
ـ و«المنعرج» و«حركات» لمصطفى الفارسي.
ـ «ونصيبي من الأفق» لعبد القادر بن الشيخ.
ـ وشعر الميداني بن صالح ومنّور صمادح وجعفر ماجد ومحيي الدين خريف.
ـ وأقاصيص الطاهر قيقة.
ـ وروايتي فرج الحوار وروايات محمد الهادي بن صالح.
ـ ودواوين الشعراء الشبان المنصف الوهايبي والمنصف المزغني ومحمد الغزي وغيرهم.

وليس ذلك بعزيز اذا تضافرت الجهود وصحّ العزم.

المصادر
مرتبة حسب تاريخ ظهورها

1) العامة :

1 — Martinez Montavez, Pedro : Poésia arabe contenporanea, Madrid 1958.
2 — Calvez Vazguez, Maria Eugenia : Nuevos Cuentos arabes, Madrid 1965.
3 — Vernet, Juan : Litaratura arabe. Ed. Barcelona 1968.
4 — Maria Jesu Viguera Y Marcelin Villegas : Narraciones arabes del siglo XX. 1er ed. Madrid 1969.
5 — Martinez Montavez, Pedro. Poetas arabes realistes, Madrid 1970.
6 — Martinez Montavez, Pedro : Poesia feminina arabe de hoy. Almenara 1, 1971. pp. 87 - 110.
7 — Martinez Mártin, Leonor : Antologia de poesia arabe contemporaneo, Madrid 1972.
8 — Martinez Montavez, Pedro : introduccion a la literatura arabe moderna, Madrid 1974.
9 — Martinez Montavez, Pedro : El poema es Filistin (Palestina en la poesia arabe actual. Madrid 1980.
10 — Martinez Montavez, Pedro : La litaratura arabe y Espana, Revista de informacion de la comision nacional espanola.

2) الخاصة بالأدب التونسي

1 — Peral Calvo, Fernando : La Literatura tunecina despues de la independencia. Memoria de licenciatura inedita. Universidad complutense, Facultad de Filosofia Y letras. Madrid 1970.
2 — Peral Calvo, Fernando : Figuras de la utlima poesia tunecina. El Menara. Vol. 2 (1972). pp. 167 - 168.
3 — Veglison, Josefine : La literature tunecina de 1968 a 1972 a travers de la revista Al Fikr. Memoria de licenciatura inédita. Facultad de Letras de la Universidad de Barcelona 1973.

4 — Martinez Montavez, Pedro; Un poeta «morsico» contemporaneo Abdurazza Karabaka 1901 - 1945, Actas del coloquio hispan tunecion de estudios historicos. Madrid 1973, p. 235 - 259.
5 — Epalza, Mickel de. Dos Cuentos Tunecinos de Tematica Sociore-ligiosa «Las Ventanas» y «La Ilamada a la oracion del alba de Mahmoud Tarchouna, El Manara, Vol. 5-6, 1974, pp. 237-259.
6 — Veglison, Josefina. Turista arabe en Paris : Diario Andaluse de «Gafar Magid. El Manara, vol 7 - 8, 1975, pp. 375 - 380.
7 — Martinez Montavez, Pedro, Versos a Espana trad. de flamengo de Riad Marzugi, El Menara vol. 10, 1977. pp. 215 - 220.
8 — Instituto hispano arabe de cultura. Literatura tunecina contenpo-ranea, Madrid 1978, 440 p.
9 — Nieves Paradela, Alonso : Formacion y primer dessarollo de la qissa tuneican contemporanea.
10 — Ramos, Ana Barg El-Lil de Basir Hrayif. Madrid, I.H.A.C. 1982.

وسائل التّعبير وأشكاله في تونس

انّ الحديث عن وسائل التّعبير وأشكاله يعتبر في الوقت الراهن[1] شهادة تتعلّق باحدى قضايا الساعة المحرقة. لذا فكلّ دراسة لا يتوخّى صاحبها كامل الموضوعية والصرامة المنهجية اللتين يتحلّى بهما المثقف الجامعي لا تكون إلّا منقوصة أو منحازة.

وفعلا فانّ العديد من أطراف الصراع يتحوّلون في خضمّ العمل السياسي دوما من شقّ الى آخر، أو يعدلون مواقفهم، أو يحكمون على أنفسهم أو يحكم عليهم الغير بالصمت، صمت ثقيل ينمّ عن خضوع ممزوج بالمرارة.

ماذا يقال؟ وكيف يعبّر عن الأفكار؟ ولمن يوجّه الخطاب اذا كان جميع الناس يتكلّمون في نفس الوقت؟ اذا كان الحوار ينقلب الى حديث فردي أو الى حوار الصمّ؟

ويجدر لمحاصرة الموضوع استعراض مختلف أطراف الصراع الذين يعبرون عن مقاصدهم، واحصاء وسائل التّعبير ثم أشكاله وتحليل الرسالة التي تعبّر عنها كلّ حساسيّة موجودة في الساحة، وتقييم فاعليّتها وردود الفعل التي تثيرها مقولاتها، وأخيرا تحديد مناطق الظلّ أي الفئات الاجتماعية التي لم يتيسر لها التعبير عن مواقفها بسبب انعدام التنظيم أو الوسائل.

انّه لبرنامج طموح ومهمّة صعبة لا شكّ في ذلك. لكنّ طبيعة هذا العمل الفردي ستضطرّنا الى الاكتفاء بعرض الخطوط الكبرى والقضايا الجوهرية دون ادّعاء حلّ أيّ منها لأن الخصومة الصاخبة والصامتة في نفس الوقت لا تزال متواصلة، ونهايتها لا يمكن أن تبوح في الوقت الراهن بأسرارها.

I ــــ الأطراف :

إنّ الذين يعبّرون ينتمون إلى تنظيمات تتفاوت درجات شرعيتها. فهم ينوسون بين الاعتراف بهم والتّسامح معهم والانكار لهم بحسب برنامج عملهم. وغير المعترف بهم محكوم عليهم بالمنفى الارادي أو بالعمل السري الذي هو ليس إلّا شكلا من أشكال المنفى. ان التعددية في صورتها الحالية وليدة الثمانينات لكنها وجدت قبل ذلك

---

(1) نص مداخلة قدمها المؤلف بالفرنسية في ندوة نظمتها في جويلية 1985 «مجلة المغرب» (Maghreb Revew) بلندن.

وتواصلت الى سنة 1965 وهي السنة التي منع فيها الحزب الشيوعي التونسي من النشاط على اثر مؤامرة حاكتها نزعة أخرى لم يكن معترفا بها في ذلك الوقت.

لكنّ اليوم، زيادة على الحزب الحاكم، هناك ثلاثة أحزاب معارضة تدافع عن آرائها السياسية عن طريق دوريات يتفاوت انتظامها بحسب درجة تسامح السلط معها[2]. ولكن يجب الاقرار بأن هذه الأحزاب الثلاثة يبدو أن وسائل عملها المحدودة جدا لا تمكنها من كسب قرّاء كثيرين لصحفها. أمّا الحزب الحاكم فانّه يحظى باستعمال قنوات تعبير وايصال متعدّدة تتجه رأسا إلى الشعب مثل الاذاعة والتلفزة، وهما وسيلتان اعلاميتان لا يتسنى للمعارضة استعمالهما إلّا في الحملات الانتخابية وفي وقت محدود جدا.

وهناك حساسيات سياسية أخرى غير معترف بها لكنّها تعبر عن آرائها عبر الصحف المتمتعة بالتأشيرة أهمها الاتجاه الاسلامي والاتجاه القومي العربي. فالأول تمكّن من كسب عديد الأنصار بفضل ايديولوجيته غير الغربية عن روح الشعب وثقافته وخاصة الشباب الباحث عن نظام فكري يسد الفراغ الايديولوجي الذي لم تتوصل المبادىء الاشتراكية الى ملئه. ويجدر أن نضيف الى هاتين النزعتين جملة المثقفين المستقلين الذين يحاولون اسماع صوتهم في هذا الخضم السياسي والفكري. وهم لا يجمعهم في الوقت الراهن هيكل منظّم لكنهم يمثلون تيارا فكريا يرفض ضغوط الأحزاب ويعبرون عن مواقفهم وينشطون في صلب منظمات نقابية أو ثقافية أو انسانية مثل «رابطة الدفاع عن حقوق الانسان» التي تضم رجالا ونساء متمسكين بالعدالة والحرية ورافضين كل التجاوزات مهما كان مأتاها، انهم أطبّاء وجامعيون، ومحامون ومهندسون واطارات عليا يرفضون كلّ أشكال الانتماء ليحتفظوا بهامش من الحرية يمكنهم من الدفاع عن مثلهم الانسانية والفكرية.

أما الطلبة فانهم يمثلون مجموعة على حدة، على هامش أطراف الصراع وفي صلبها في نفس الوقت. فانه يوجد عدد كبير من الأقليات النشيطة المنتمية عموما إمّا إلى الماركسيّة أو إلى الحركة الاسلامية تهزّ الحياة الجامعية منذ ما يزيد على ربع قرن، بعضها صدى للحركات الموجودة على الساحة، وبعضها الآخر خارج على كلّ تنظيم معترف به رسميا. وهناك أغلبية صامته دفعها اليأس الى انتظار نهاية النفق حتى تتفرغ لأنشطة علمية بحتة. لكن هذه الأغلبية تتقاذفها التيارات المختلفة في مسالك ليست

---

(2) هي «الحزب الشيوعي التونسي»، و«حركة الديمقراطيين الاشتراكيين»، و«حركة الوحدة الشعبية».

دوما واضحة المعالم. وتنتظم أحيانا في الحرم الجامعي معارك بين متصارعين قليلي التسامح تثبت عدم جدوى كل وسائل التعبير وقد كانت توجد منظمة نقابية تلم شتات الطلبة المسيسين وغير المسيسين لكن منذ حادثة مؤتمر قربة سنة 1972 صار هؤلاء وهؤلاء يرفضون.إحياءها وقد تم مؤخرا بعث منظمة طالبية جديدة بمبادرة من الطلبة الاسلاميين إلّا أنها لا تحظى لا باعتراف الطلبة اليساريين ولا باعتراف السلطة.

انه زمن حوار الصمّ.

لقد استقرّ حوار الصمّ بين النقابات المهنية أيضا اذ توجد منظمتان(3) تعملان بطريقتين مختلفتين : الأولى كانت تضم الى سنة 1984 كافة الشغالين. إلّا أن خلافا بين أعضاء قيادتها جعلها تنشق الى شطرين. وبينما تعبّر الأولى عن آرائها أسبوعيا في جريدة «الشعب» فان الثانية تحاول البروز بصعوبة وفرض نفسها على العمال. وقد مرّت الصحيفة المذكورة في شهر ماي الفارط بأزمة حادّة نتيجة نشرها لمقال كتبه أحد اليساريين اعتبر غير مطابق لسياسة المنظمة. فأوعز الأمين العام بحجز صحيفة منظمته، ثم اتضح فيما بعد أن وراء هذا الحجز الذاتي خلافات في صلب قيادة المنظمة.

والنساء أيضا لا ينتمين إلى نفس الاتجاه. فهنّ يعملن اما في صلب منظمة قريبة من النظام برئاسة وزيرة المرأة والأسرة أو في صلب نواد مستقلة تناقش قضايا أوضاع المرأة. وأصدر الصنف الثاني المتكوّن أساسا من نساء مثقفات مجلّة مزدوجة اللغة بعنوان «نساء» تعبّر عن مواقفه.

وهناك فئات اجتماعية أخرى فضلت التعبير عن مطالب مخصوصة ومشاكل ظرفية، من ذلك منظمات وجمعيات تضم التجار والصناعيين والفلاحين ورجال البنوك والتأمين والرياضيين والمعاقين، كل منها تقريبا لها صحيفتها أو نشريتها الخاصة بها. وفي حين جعل الباعثون السياحيون منبرا لهم متمثلا في مجلة مصورة، لا يزال اتحاد الكتاب التونسيين يبحث عن قناة يبلغ بها صوت منخرطيه.

II ـــ الرسالة

تنوس الرسالة بين الايديولوجية والمطلب المهني مرورا بالبرنامج السياسي بالنسبة إلى

(3) هما الاتحاد العام التونسي للشغل والاتحاد الوطني للشغل.
(4) الاتحاد القومي النسائي التونسي.

الأحزاب ونقد الأوضاع بالنسبة إلى الصحافة المستقلة. وان التعبير الايديولوجي لا يتيسر حصره لأنه لا يتم دفعة واحدة بل يمكن استنتاجه من أبعاد بيان أو افتتاحية أو بعض المناشير وبصفة عامة فان الايديولوجيات المعبر عنها لا تعدو أن تكون تنويعات حول الاشتراكية والديمقراطية والاسلام. وحتى الحزب الحاكم المسمى بالذات الحزب الاشتراكي الدستوري يدّعي الانتماء الى الاشتراكية ويطبق في نفس الوقت نظاما اقتصاديا ليبراليا ويكافح الأحزاب ذات الايديولوجية الماركسية لكن ما يجلب الانتباه حقا هو أنّ كل أطراف النزاع بدون استثناء تقدّم نفسها مدافعة غيورة عن الديمقراطية. وأهم تجديد ظهر في الثمانينات هو بالذات هذا التفتح المجسم في تعددية صورية يراقبها قانون الصحافة الذي لم يلغ ولم يحوّر رغم تجاوز الأحداث للعديد من فصوله.

أمّا حركة الديمقراطيين الاشتراكيين فانها تريد أن تشعر الناس بأنها تتبنى ايديولوجية الديمقراطية والاشتراكية وتقترح برنامجا سياسيا اعتبر اصلاحيا لا غير. لكن الأمر بالنسبة الى الحزب الشيوعي التونسي أوضح من حيث الايديولوجية ومن حيث البرنامج السياسي. فهو كما يدل عليه اسمه ينتمي الى الماركسية اللينينية ولا يقدّم أي تنازل من حيث المبادىء الجوهرية لكنه يحاول أن يتأقلم في شيء كثير من التردد مع حساسية المواطنين الدينية. أما حركة الوحدة الشعبية ــ باتجاهيها ــ فهي تحن الى تجربة التعاضد التي فشلت في أواخر الستينات وتحاول اقناع الشباب الذين لم يدركوا تلك الفترة بجدوى برنامجها وبخصوص الاتجاه الاسلامي فبروزه يمثل في رأينا أهمّ حدث سياسي في الثمانينات وربما قبل ذلك. فرغم أنّه يقوم بنشاط سري أو يكاد، فانه منغرس بين مختلف الطبقات الاجتماعية لأنه لا يجد صعوبة في نشر آرائه المتجهة الى أناس متهيئين ثقافيا وتاريخيا لاستيعابها بيسر خلافا للايديولوجيات ذات المصدر الماركسي التي تحتاج الى معرفة نظريات تجهلها أغلبية الشعب التونسي. هؤلاء وأولائك ينتقدون السياسة الرسمية ويسعون الى البروز، لكن فرص التعبير المتمثلة في الانتخابات التشريعية والبلدية قليلة ومطعون فيها الى درجة دفعتهم الى الاكتفاء بالتعبير عن «النوايا الطيبة» في انتظار غد أفضل.

أما رسالة المنظمات المهنية والاجتماعية والانسانية فهي رسالة مباشرة اذ تعالج مشاكل راهنة وظرفية وتعبر عن مطالب واضحة وتشمل كل أوجه الحياة اليومية مثل التضخم المالي وغلاء المعيشة وتعديل الأجور وأوضاع المرأة والبطالة والأزمة الجامعية والحياة الثقافية وقانون الصحافة وحقوق الانسان وحقوق الشعب الفلسطيني

والعنصرية والتربية وحتى حالة الطرقات ونظافة المدن والمحيط والتّلوث.

وفي بعض الأحيان ـــ بل في الكثير من الأحيان ـــ تتقاطع الرسائل رغم أنها صادرة عن منظمات تبدو مختلفة، وتتكرر مع بعض الفويرقات، فنتساءل لماذا كلّ هذه التجمعات وكل هذه الأقليات النشيطة التي تتكلم نفس اللغة ـــ أو تكاد ـــ وتستعمل نفس الوسائل وتتبنى غالبا نفس المواقف، لكن كلا منها غيور على هويته ويريد أن يفرض نفسه على الرأي العام كهيئة متكاملة؟ ولقد لوحظ أن اندماج حركتي الوحدة الشعبية والتجاهي الحزب الشيوعي التونسي والمنظمتين النقابيتين والحركتين النسائيتين لا يمكن أن يكون إلّا مفيدا لكل طرف لكن المشاكل بلغت حدّا من التشخيص يجعل كل تفكير في االتوحيد وهْما.

والكّتاب والشعراء ينشرون نفس الرسالة تقريبا لكن بطريقة مختلفة فبعضهم قد انخرط في احدى النزعات المذكورة فانعكس التزامه ذاك على فنه القصصي أو الشعري. لكن عدم احكام العلاقة بين الفن والغاية قد يضر بالجانب الجمالي. وقد توصل فعلا بعض الأدباء الى تبليغ الرسالة بدون الاضرار بالفن.

وبصفة عامة فان أهمية الرسالة تبدو موازية لأهمية قنوات تبليغها.

III ـــ القنــوات ·

ان الوسائط بين الأطراف المذكورة والجمهور تتمثل أساسا في مجموعة من الدوريات تتفاوت قدرة الناس على تناولها. فجميع الناس غير مهيئين لاستيعاب مضامين الدوريات والرسالة لا تدرك أحيانا لأنها محررة ومنشورة في الصحافة المكتوبة. وان الذين يتمكنون من الوصول الى الجمهور العريض هم الذين يستعملون الوسائل السمعية والمرئية. إلّا أن هذه القناة تكاد تكون حكرا على السلطة. فلا يوجد في تونس اذاعة حرة ولا قناة تلفزية حرة. وبالتالي فان هذه القناة الاعلامية الهامة لا تبلّغ إلّا صوتا واحدا : صوت السلطة. أما التبليغ الشفوي المباشر في الاجتماعات العامة مثلا فانه يكاد يكون مستحيلا لأن مثل هذه الاجتماعات تخضع الى رخصة مسبقة يعسر الحصول عليها حتّى في صورة كراء قاعة اجتماعات بمقابل باهض جدا.

وربما لهذا السبب نجد تضخما حقيقيا في عدد الصحف والمجلات وبدرجة أقل في عدد الكتب. فبالنسبة الى قطر يحوي سبعة ملايين من السكان، لا يحسن جزء كبير منهم القراءة، فان صدور خمسة صحف يومية وما لا يقل عن عشر مجلات وصحف

أسبوعية وعدد مماثل من المجلات الشهرية فضلا عن الدوريات الجهوية والمجلات المتخصصة لعميق الدّلالة. واذا أضفنا عشرات العناوين الآتية من أوروبا ومن الوطن العربي اتضحت معالم تضخم صحفي واضح. حدث لم يسبق له مثيل. وان الباحثين في معهد الصحافة مهيأون أكثر من غيرهم لاحصاء كل هذه الدوريات وتحليل مضامينها تحليلا علميا لأن عملا كهذا عمل طويل النفس يقتضي فريقا من الباحثين الذين قد يستفيدون من عطاء الاعلامية النفيس. والنتائج التي قد يتوصل اليها بحث في مثل هذه الأهمية قد تبين إلى أي حد خلق النظام التربوي في السنوات الثلاثين السابقة والتفتح السياسي في السنوات الخمس السابقة — وان كان صوريا — فكرا نقديا ومعارضا، وقد تبيّن الى أي حدّ تتجذّر السنن الثقافية في روح شعب استوعب عبر العصور حضارات متعاقبة منذ العصر البونيقي الى انتصاب الحماية الفرنسية مرورا بالحضارات الاغريقية واللاتينية والعربية والعثمانية. وان هذا الامتزاج لعميق الدلالة على تقاطع ثقافات متوسطية أمكن له أن يفرز أناسا متعطشين الى المعرفة والحرية والعدالة، يترصدون كل جديد ويسعون الى استيعابه ثم الى إثرائه وتجاوزه وتبليغه إلى الغير.

كلّ هذا مجتمعا يفسر الانفجار الاعلامي الذي نشاهده اليوم.

فالمجلات السياسية والثقافية، سواء كانت أسبوعية أو نصف شهرية أو شهرية مركزة على الأحداث الوطنية والدولية وعلى تحليلها من زاوية ايديولوجية بارزة. فلكل منها جمهورها الخاص وأسلوبها الخاص واهتماماتها الخاصة. فهي تستجيب لرغبات قراء يبحثون عن حقيقة الأحداث التي تقدّمها وسائل الاعلام الرسمية في صورة مغايرة، وقراء يتطلعون الى خطاب سياسي جديد لأن الخطاب الرسمي المتهرىء قد تجاوزه الواقع ولم يعد يناسب درجة النضج التي بلغتها الأجيال الجديدة.

أما الكتاب فانه يلعب دورا مختلفا تمام الاختلاف. فالكتب التي تعالج قضايا سياسية واجتماعية من صميم الأحداث المحرقة قليلة جدا. فالكتاب لا يزال يروّج الأدب بالمعنى العام للكلمة أي الأشعار والقصص والنقد وغير ذلك. ومضامين الكتب ليست غريبة عن الاهتمامات المذكورة لكنّ طريقة تناولها ومعالجتها تختلف اختلافا يجعل الكتاب نوعا من الترف الفكري الخاص بالمثقفين والمختصين. ولا يتجاوز السحب الخمسة آلاف نسخة إلّا نادرا والعناوين التي يعاد طبعها هي التي لها علاقة مباشرة ببرامج التعليم وتلعب دور النشر التي تحرّكها اعتبارات تجارية وثقافية في نفس

الوقت دورا هاما في اختيار عناوين تستجيب أحيانا لتطلعات قراء يميلون الى التجديد والابداع.

وهناك قنوات أخرى للنص المكتوب تحلّ محل الصحيفة والمجلة والكتاب في مواطن تعجز فيها هذه الوسائل عن تبليغ آراء أطراف يريدون اختصار الطريق بعمل مباشر. انها المناشير والمعلقات الحائطية. اما توزيع المناشير فقد قلّ استعماله لأنه يدخل تحت طائلة بنود قانون الصحافة الصارم. وأمّا المعلقات الحائطية فانها لا تعلق إلّا في رحاب الجامعة. فالطلبة هناك يتحاورون عن طريقها والخطاب الذي يبدو موّجها الى كل من يهتم بقضايا البلاد لا يبلغ عمليا إلّا في نطاق دائرة محدودة من الطلبة. وقد تؤدي معركة المعلقات الحائطية الى معركة منظمة بين طلبة ينتمون الى نزعات متباينة.

هل نضيف وسائل التبليغ السمعية؟ سبق أن رأينا أن التعبير الشّفوي بقي محدودا بسبب عدم تمكن المعارضة من تنظيم اجتماعات عامة. إلّا أن الأشرطة المسجلة قد مثّلت في المدّة الأخيرة تعويضا ذا بال. لكن ترويجها بصفة سرية يجعلها محدودة الانتشار الى أقصى حد. عكس ذلك فالخطبة المنبرية تتجه مباشرة الى جمهور واسع. إلّا أن ضغوط الرقابة لا تسمح لهذه القناة بالنمو نموا حرا.

أما الندوات والملتقيات والموائد المستديرة فانها في صورة تنظيم المعارضة لها تمسّ اختيارات ايديولوجية وتكون مناسبة لاحتكاك الآراء احتكاكا يندر أن يؤدي الى تقارب في وجهات النظر أو إلى حلول وسطى بل هي في أغلب الأحيان تساهم في تعميق الاختلافات. لكن عندما تنظمها دوائر ثقافية أو جامعية فانّها لا تتجاوز قضايا أدبية ومعرفية عامة كذلك لا تسمح مهرجانات المسرح والسينما والموسيقى وغيرها إلّا بمناقشة قضايا خصوصية جدّا في أشكال معينة.

ـــ الأشـكـال

فأشكال التعبير الغالبة لتبليغ رسالة ما، زيادة على الفنون التشكيلية المخصصة لنخبة لها امكانيات لاقتناء لوحات باهضة الثمن، لا تتجاوز الشكل المكتوب وأحيانا الشفوي. فالأول يشمل المقال الصحفي والافتتاحيه والاستجواب والبحث الميداني وباختصار كل ما يمكن تبليغه بواسطة وسائل الاعلام الدورية. أما صور الابداع التي يمثلها التعبير الشعري والتعبير القصصي فانها تبلغ عن طريق الصحف وبالخصوص عن طريق الكتب والمجلات الثقافية. وان رسالتها لا تغيب عن الأفهام لكنها تحتاج الى عمل تفسيري وتحليلي لتقريبها من القراء غير المختصين.

وينظم الشباب الطالبي أحيانا أمسيات شعرية أو موسيقية تتجه الى جمهور من الطلبة يقبل بنهم على الأدب الهادف. وهي حفلات ثقافية تقدم فيها أشعار وأغان عن كفاح العمّال والمهاجرين وعن البؤس والبطالة والحيف الاجتماعي. وبذلك فالفئات المسحوقة لا تمثل إلّا مصدر إلهام لشعراء ومغنين ملتزمين يعبرون عادة بالعربية الفصحى. فهناك اذن من يترجم عن المنسيين ويصعد شواغلهم اليومية في لغة متعالية لا يدركونها.

أما في المسرح فقد يكون التّعبير بالدارجة لكن من في مقدوره أن يدفع ثمن تذكرة الدخول؟ ليسوا بدون شك أولائك الذين تلهم أوضاعهم الاجتماعية رجال المسرح والموسيقيين والشعراء الملتزمين.

الفاعلية وردود الفعل

وهذا يجرّنا الى تقييم تأثير الخطاب في متلقّيه وردود الفعل التي يسببها. فلا بدّ من التمييز بين نوعين من الخطاب : نوع صادر عن السلطة، ونوع صادر عن المعارضة وعن المستقلين. الأول مثلما بيّناه أعلاه لم يواكب تطور الشباب التونسي ونضجه. فقد وقع تصوره غداة الاستقلال، بل قبل ذلك بكثير، من قبل حزب أراد اكتساب «شرعية تاريخية» ثم صارت فاعليته محدودة بسبب تهرئة الأحداث لخطابه. فالتشكيلات الحكومية تتجدد وتتعاقب لكن خطابها السياسي باقٍ على حاله وتأثيرها في الأجيال الجديدة من الطلبة والشبان المولودين بعد الاستقلال يقتضي بذل مجهود جبار لتصور نمط جديد من الخطاب.

أمّا النوع الثاني فقد تسنى له جلب اهتمام فئات عديدة من الناس الباحثين عن آفاق جديدة. فهو يعبّر بدون مواربة عن شواغلهم ويقترح حلولا ويساهم بصفة نشيطة في التوعية. إلّا أنه لا بدّ من الاقرار أن جمهوره لا يتجاوز نصيبا من المثقفين وفيهم الكثير ممّن رأى من صالحه مساندة النظام أو على الأقل «الجلوس على الربوة». وهذا الخطاب يُتسامح في ترويجه ما بقي في حدود الاعتدال والتعبير عن النوايا الطيبة. لكن ما ان يتجاوز حدود التحليل والاقتراح أي الحدود التي يضبطها قانون الصحافة حتى تتكاثر مخاطر الحجز والايقاف. وهذا ما حدث للعديد من الكُتب والصحف.

ومن جهة أخرى فلا بدّ من الاشارة الى التسامح النسبي السائد بين حركات المعارضة رغم الاختلافات الايديولُوجية العميقة بينها. وأبرز مثال لهذا التعايش السلمي

دفاع الشيوعيين باسم الديمقراطية عن حقّ الاسلاميين في التعبير.

وفي الختام نشير إلى أن أطراف الصراع يتكاثرون من سنة الى أخرى. فالعائلات السياسية والفكرية والطلبة والنقابيون والنساء والمثقفون يجتمعون ويتبادلون الآراء ثم يقرّرون تأسيس مجلة شهرية أو أسبوعية أو حتى صحيفة يومية. ويفضل آخرون الكتاب أو الشريط المسجل أو المسرحية للتعبير عن نفس الآراء تقريبا لكن بشكل آخر. فالمسألة اذن مسألة شكل : فهو سواء كان مكتوبا أم شفويا أم تشكيليا فانه دوما عماد رسالة، واللغة وحدها هي التي تتغير بحسب تكوين كل طرف من الأطراف وايديولوجيته. ولا يبطىء ردّ الفعل لأن دوريات أخرى وكتبا أخرى وأشرطة أخرى تردّ أو تساند أو تناهض بعض صور الالتزام. فردّ الفعل يتردد بين التحمّس واللامبالاة وحتى القمع بحسب المتلقي.

اذن فجل الأطراف يتسنى لها اسماع صوتها ولو بصفة منقوصة. لكن الشعب البسيط وحده غائب عن هذا المهرجان التعبيري. لذلك يدفعه اليأس أحيانا الى الخروج الى الشارع للتعبير عن غضبه. والشكل الذي يختاره لذلك التعبير لا يقصي العنف. مثال ذلك ما سمي بثورة الخبز يوم 3 جانفي 1984. ففي ذلك اليوم انتهز آلاف الشبان قرار الترفيع في ثمن الحبوب ومشتقاتها، فخرجوا الى الشارع في مختلف بقاع البلاد للتعبير بشيء من العنف عن عدم رضاهم عن غلاء المعيشة والبطالة... انه لشكل آخر من أشكال التعبير يدعو الى التفكير.

مشكلة الإسقاط

الإسقاط في الأصل مصطلح ينتمي الى معجم علم النفس والتحليل النفسي ثم تسرب إلى معجم النقد الأدبي للتعبير عن إقحام الناقد لآرائه الذاتية أثناء تحليله لأثر إبداعي. فلا شك أن الأثر الأدبي الثريّ متعدد الألسنة والأبعاد، ينطق بمكنون النفس والفكر، وقد ينكشف بيسر وقد تنغلق كوامنه فيقتضي تسليط أضواء كاشفة. لكنّ تلك الأضواء الناتجة عن تعدّد القراءات، الناتج بدوره عن تعدّد الآراء الشخصية قد تصيب الهدف وقد تخطئه خاصة إذا تمسّك صاحبها بما في نفسه هو فأسقطه على الأثر مهما كان فحواه.

وقبل أن نستعرض مختلف صور الإسقاط في الإبداع والنقد يجدر أن نوضّح أننا لا نستهجن الظاهرة ولا نحبّذها إلّا بقدر ما يسمح به الوصف المتجرد مساهمة في بلورة قضية هامة من القضايا المتعلقة بالصلة بين المبدع والناقد حتى تتأسس على روابط واضحة خالية من التعسف والتشنّج وسوء التفاهم. وفي ذلك غُنم كبير للنقد والابداع معا.

فالإسقاط «في التحليل النفسي أسلوب من أساليب الدفاع عن النفس وتبرير تصرّفاتها. ويتلخص في ميل الشخص إلى أن ينسب خواطره وهواجسه المكبوتة إلى ما هو خارجَ نفسه، تهرّبا من الاعتراف بها واطراحا لمسؤوليته عنها»[1]. فهو بهذه الصورة حالة مَرَضية وبالخصوص لا شعورية. فالأمر يتعلق بهواجس مكبوتة تمنع الرقابة الاجتماعية بروزها فينكرها صاحبها ولا يستنكرها، ولذلك فهو يُسقطها على الغير. فهي كامنة فيه، وربما كان يستطيبها لا شعوريا لكنّه لا يقدر على المجاهرة بها فينسبها إلى الغير.

وهذا المعنى بالطبع لا ينطبق إلّا على النقاد الذين يسقطون آراءهم الشخصية على المؤلفات التي ينقدونها في ظروف تسلّط الحكّام وقمعهم لأصحاب تلك الآراء. فعوض المجاهرة بها فالّهم ينسبونها إلى الغير ويجدون في ذلك متعة لا يحس بها إلّا من وجد مُتنفسا لأحاسيسه المكبوتة.

ونجد في قواميس علم النفس الأجنبية ما يفيد أن أصل الإسقاط (La Projection) ظاهرة عصبية تتمثل في انطلاق الحركة من المركز (Le centre) إلى

---

(1) المعجم الفلسفّي، مجمع اللغة العربية بمصر. بيروت 1979، ص 13.

المحيط (La Périphérie) وهو أيضا «ظاهرة نفسانية تتمثل في إدراك الفرد لمحيطه والتعامل معه بحسب مصالحه الشخصية وإمكاناته وعاداته وحالاته الانفعالية الدائمة أو الظرفية وأمنياته وشهواته وغير ذلك. فالشخص يقتطع من حقل إدراكه بعض الصور التي توجّه كامل سلوكه. فرسوم الطفل يمكن قراءتها قراءة منهجية لاستخراج علامات تدلّ على شخصيته ومزاجه وانفعالاته وأحلامه التي يسقطها بصفة لا شعورية على الصور التي يرسمها[2] وكل هذا سليم في حدّ ذاته ما دام عنصرا الانكار والاستنكار غيرَ متوفرين. لكنّ الأمر يختلف عندما يسقط العنصريون مثلا أخطاءهم وعيوبهم الشخصية على الجنس الذي يمارسون معه التمييز العنصري.

ولا أعتقد أن هذا المنطلق يبعدنا كثيرا عن الموضوع الذي نعالجه لأننا سنجد أنفسنا أمام مظاهر شبيهة بهذه في ميدان النقد والابداع.

I الإسقاط في الإبداع

إنّ التمييز بين الاسقاط في الابداع والاسقاط في النقد الأدبي ضرورة منهجية تمكّن من توضيح الصلة بين هذين النشاطين الأدبيين وتبرز الفرق بين ظاهرة طبيعية تندرج في مفهوم الأدب ورسالته، وظاهرة هادفة توظف الأدب لأغراض ليست دائما أدبية.

فالمبدع ــ قصاصا كان أو شاعرا ــ لا يمكنه الخروج عن الحيز الوجداني والفكري الذي تعجّ به نفسه ويزخر به فكره، فيتعامل معه أثناء عملية الخلق تعامله مع مخزونه الثقافي ورصيده الجمالي وقدرته على التفنّن والابتكار، فيُسقط عفوا أو قصدا مجموع انفعالاته وهواجسه، مُسخّرا فنه لتقديمها في صورة جمالية لا يستهجنها الذوق ولا تنكرها قوانين الصناعة. فمهما غاصت الانفعالات في أبعد مناطق اللاوعي، وحلّقت الأفكار في أجواء أغرب المذاهب والمسالك، فإنّ التعبير عنها مشروع إذا كان الفن شفيعها لأنّ صاحبها ينطق عن مكنونه جاعلا الصدق الفني غايته القصوى.

فلا شكّ أنّ الابداع موقف من القضايا الاجتماعية والقيم الانسانية، لكنه موقف مقترن بصياغة فنية. فاذا انعدمت استوى الابداع والخطاب السياسي والأخلاقي. وانتفت أدبية الأثر، وخرج من حقل الفنّ إلى حقول أخرى تعتمدُ التعبير المباشر. وهذا ما عناه جاي بول سارتر (J.P. Sartre) بقوله : «إنّ الالتزام في «الأدب

---

(2) ألفاظ التحليل النفسي Vocabulaire de la psychanalyse، ص 344 ــ 345.

الملتزم» لا يجب أن ينسينا الأدب»[3] فقد اشتهر هذا المفكر الوجودي بدعوته إلى قيام الأدب بوظيفة مسؤولة، لكنه قيدها بوجوب المحافظة على الجانب الجمالي. وهو عندما سخّر إبداعه لبلورة العديد من أفكاره فإنّه بقي في حدود الفن المسرحي والفن الروائي فأسقط أفكاره في مؤلفاته الأدبية دون أن يُخلّ بقواعد الفن. فكانت الأحداث والمواقف هي الناطقة بلسانه والمعبّرة عن مذهبه وآرائه السياسية.

وهذه الثنائية كثيرا ما تغيب عن بعض المبدعين المتمسكين بتوظيف إبداعهم لترويج ايديولوجية معيّنة. فيلحقون بها الضرر، وينفّرون القارىء من مُقوّماتها ولو بلغت شأوا كبيرا في التقدمية، والعكس صحيح أيضا، فربّ قصيد فعل في الناس ما لا تفعله الكتب والخطب وحتى القذائف. فللبيان سحر دونه سحر هاروت وماروت، ولذلك يقال : «ان الأمصار فتحت بالسيف وان المدينة فتحت بالقرآن».

ومن صور الإسقاط في الإبداع التركيز على موضوع واحد يشغل بال المبدع ويقضّ مضجعه. فكلّ المعاني وكل الفنيات تنصب في مصبّ واحد، وكامل الطاقة الابداعية تُسخّر لمعالجة ذلك الموضوع. وأهم مثال على هذه الظاهرة قضية الأرض في الأدب الفلسطيني. فمهما تنوعت الأشكال الفنية، ومهما اختلف الشعراء والقصاصون، فإننا نلتقي دوما بنفس الدّلالات والأبعاد التي تتشكّل في صور مختلفة وعبر قنوات متنوعة. وقد تقترن قضية الأرض بمواضيع أخرى كالحب والخيال والأسطورة في أدب الأطفال بالخصوص لكن الأرض دائمة الحضور بيبسها ورطوبتها، بكرومها وزياتينها، وطيب رائحتها، وعرق فلّاحيها ودموع نسائها ودماء رجالها. فهي تطارد المبدع وتلاحقه في كلّ ما يكتب وتناديه فيلبي النداء، ويُهدي إليها فنّه وطاقته ومُهجته. وحتى اذا حاول ــ رغبة في التنويع والتفننّ ــ الابتعاد عن صورتها، فإنه يسقطها على صور أخرى كوجه الأم، أو بسمة الطفل أو فوهة الرشاش، أو عروق الشجر الممتدة في الأعماق، أعماق الأرض، وأعماق الذات.

وقد استفحلت في العقود الأخيرة ظاهرة أدبية هامة تتمثل في توظيف التراث في الشعر والقصة والمسرح. فصرنا نرى زنج البصرة يحملون البنادق، والحلّاج زعيما نقابيا، وشهرزاد تحلّ بباريس. وهذا إسقاط واع لقضايا عصرنا على شخصيات تراثية وأحداث تاريخية، وليس ناتجا عن تقيّة بقدر ما هو ناتج عن رغبة في احتواء التراث وتبنّي أهم قيمه مع إكسائه ثوبا عصريا قد يستسيغه وقد لا يفعل. لكن التوظيف يكتسي بعدا آخر إذا ما دُسّت فيه تحريفات تقصد إلى تشويهه والتحامل على أصحابه

(3) مواقف. باريس 1951، II، 30 J.P. Sartre. Situations. Paris 1951

مثلما نجده عند بعض الغربيين الذين وظفوا «ألف ليلة وليلة» مثلا للسخرية من الذهنية الشرقية وتشويهها وإسقاط أحقاد دفينة ونوايا مغرضة[4]. وهذا أيضا ما يعيبه بعض الباحثين على من استخفّ من المستشرقين بتراث الاسلام وفسّروه حسب أهوائهم ونزعاتهم الدينية والاستعمارية. لكن هذه قضية أخرى تبعدنا عن الاسقاط في الابداع الذي يعتبر في مجموعه ظاهرة سليمة وطبيعية.

لكنّ الاسقاط في الابداع يكتسي في بعض الأحيان صبغة هجينة، خاصة إذا كان ناتجا عن عدم تحكّم المبدع فيه وعن انسياقه لضغوطه بدون تهذيب فنّي. وهناك أمثلة عديدة تبلور هذه الظاهرة. من ذلك الكثير من قصص الأطفال التي يُسقط فيها مؤلفوها مشاكل الكبار ومشاغلهم ورؤيتهم للعالم وللحياة عوض أن ينزلوا إلى مستوى الطفل فيوجهون إليه خطابا يفهمه ويتجاوب معه. فقد تراكمت قصص الأطفال التي تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر بصورة مباشرة على حساب الفن والتشويق، فيحسّ الطفل أنّه غير معني بها ولا يجد فيها ما كان ينتظره من حكايات طريفة، بل ربّما نفّرته من الأدب عامة، ودفعته إلى الاهتمام بمواضيع علميّة أو أنشطة رياضية أو موسيقية أو غيرها... وزيادة على الوعظ المباشر ومعالجة قضايا لا تندرج في اهتمامات الطفل فان بعض مؤلفي قصص الأطفال لا يمكنهم التخلص من لغة الكبار ولا ملاءمة كتابتهم لمستوى الطفل وذوقه، فيسقطون ما في جرابهم من ألفاظ دون انتقاء ما يناسب منها تكوين الطفل.

وفي نفس السياق يمكن أن نذكر إسقاط بعض الأدباء لقضايا أجنبية في أدبهم. فهي قضايا اطلع عليها المبدع في كتب أجنبية وتأثر بها. فيبلغ به التأثر حدّ التعامل معها أدبيا فيسقطها على إبداعه دون التفطن إلى أنها ليست من مشاغل الناس الذين يتوجه إليهم أدبه. وهذا ما عابه جورج طرابيشي مثلا على توفيق الحكيم في دراسته لقصة «سنة مليون»[5] فهو يرى أن معالجة المؤلف لمسألة الخيال العلمي لا تندرج ضمن اهتماماتنا. ومهما كان نصيب هذا التحفظ من الصواب فلا بد من التمييز بين القضايا الحقيقية والقضايا المصطنعة والمستوردة. فالأدب الانساني يمرّ حتما عبر الآداب القومية، ولا يُعتبر انسانيا لأنه يحتوي قيما صالحة لكل زمان ومكان بل لأنّه

---

(4) انظر مثلا ادقار الان يو. E. Allan Poe. The thousand and second tale of scheherazade in tales of mystery and imagination. Eveyman's library N° 1336, Ed. 1968.

(5) انظر كتابه «الأدب من الداخل» دار الطليعة بيروت. الطبعة الأولى 1978.

ينطلق من واقع المبدع ويعبر عنه بطرق فنية تجد لها صدى كونيا. وبمقاييس كهذه دخلت في تراث الانسانية كتب هامة مثل «كليلة ودمنة» وألف ليلة وليلة و«الشاهنامة» و«الالياذة» وأشعار عمر الخيام وناظم حكمت ولوركا ومؤلفات تلوستوي وبالزاك وجبران وغيرهم. اذن فليس إسقاط القضايا الأجنبية هو الذي يكتب الخلود ويضمن الانتشار الواسع للمؤلفات.

وهناك إسقاط آخر يُفلت من تحكّم المبدع وتهذيبه فيصير مدعاة للسخرية والاستهزاء وهو الاسقاط الناتج عن الانحراف المهني. فكل إناء بما فيه يرشح لا محالة. لكن الأمر قد يتطور إلى قطر بل إلى سيل منهمر يُغرق الابداع ويقضي على الفن. فلا يخرج معجمْ الكاتب عن دائرة ضيقة من الألفاظ والمفاهيم التي يستعملها مهما كان السياق. وقد تفطن الجاحظ الى مثل هذا الانحراف فصوّره في لهجة ساخرة في «رسالة القواد» وذكر أشعارا في الغزل لصاحب الخيل ولطبيب وخياط وخباز وصاحب حمام، استعمل فيها كل منهم اللغة التي تعوّدها في حياته اليومية :

يقول صاحب الخيل :

إنْ يَهْدِم الصَّدُّ مِن جِسمِي مَعَالِفَهُ ... فَإنَّ قَلْبِي بَقتِّ الْوَجْدِ مَعْمُورُ
لَبِسْتُ بُرْقَعَ هَجْرٍ بَعْدَ ذَلِكَ في ... إصْطَبْلِ وِدٍّ فَرَوْثُ الحُبِّ مَنْثُورُ

وقال بَخْتَيشُوع الطبيب :

شَرِبَ الْوَصْلُ دَسْتَجَ الْهَجْرِ ... فَاسْتَطْلَقَ بَطْنُ الْوِصَالِ بِالإسْهَالِ

وقال جعفر الخيّاط :

فَتَقْتُ بِالْهَجْرِ دُرُوزَ الْهَوَى ... إذْ وَخَزَتْنِي إبْرَةُ الصَّدّ
فَالْقَلْبُ مِنْ ضِيقِ سَرَاوِيلِهِ ... يَعْثُرُ فِي تِكَّةِ الْجَهْدِ

وقال الخباز :

قَدْ عَجَنَ الْهَجْرُ دَقِيقَ الْهَوَى ... فِي جَفْنَةٍ مِنْ خَشَبِ الصَّدّ
جَرَادِقُ الْمَوْعِدِ مَسْمُومَةٌ ... مَثْرُودَةٌ فِي قَصْعَةِ الْجَهْدِ

«فضحك المعتصم حتى استلقى، ثم دعا مؤدب ولده فأمره أن يأخذهم بتعليم جميع العلوم»[6].

---

(6) رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون، I، 379 ـــ 383.

قد تبيّن أنّ الإسقاط في الابداع صنفان : صنف يندرج في مفهوم الأدب ورسالته الاجتماعية والانسانية ويتمثل في إسقاط الأحاسيس والآراء والمشاغل الحقيقية معتمدا الصدق الفني، غير مفرّط في جمال الأسلوب والفن، وصنف لا يهتم بالفن بل ينساق صاحبه الى زاده الثقافي فيسقطه على إبداعه مُحدثا نشازا تمجّه الأذواق، فيخطىء الهدف ولا يدرك الغاية...

II ــ الإسقاط المنهجي :

وقولهم إنّ كل إناء بما فيه يرشح صحيح. لكنّ الأمر يُشْكِلُ عندما يَرْشح إناء الناقد بما لا يرشح به إناء المُبدع. فعند ذلك ينشأ الاسقاط المنهجي بمختلف صوره. فيمر النقد بجانب الابداع أو يتقاطع معه فلا يلتقيان على أيّ صعيد. إذْ كيف يلتقيان إذا كان الناقد يحمّل النص أكثر من طاقته انطلاقا من بعض المقوّمات المنهجية والتمسك بها مهما كانت طبيعة الأثر المنقود. ذلك انّه لا وجود لمفتاح واحد لجميع الأقفال كما يقول جورج طرابيشي : «فلكل قفل مفتاح خاص به. وأَرْدَأ نوع من النقاد هو ذاك الذي يصرّ على فتح الأثر الأدبي الأصيل بمفتاح جاهز، أي بمنهج مسبق، وايديولوجية مسبقة»[7] لكن وعي الناقد بهذه الحقيقة لم يمنعه هو الآخر من إسقاط منهجه النفساني على بطلة رواية نوال السعداوي «امرأتان في امرأة». فقد استعمل في تحليل شخصية بهيّة شاهين مصطلحات التحليل النفسي الدالة على المرض مثل «العصَاب» وجاذبية الرحم حيث يرى «أن التفرد انفصال، وتجربة الانفصال هي دوما تجربة كارثية مؤلمة ومن هنا كانت الجاذبية الدائمة للرحم، لجسد الأم والأرض، للكون»[8] وقد تجسم هذا الرحم في الشعب إذ يعتبر الناقد أن بهية شاهين قد حاولت تصعيد أزمتها عبر النضال ضمن منظمة سياسية سريّة. وقد تكون هذه التأويلات صحيحة إذ عالم اللاشعور مَجَاهِل شاسعة كلُ شيء فيها محتمل. وإسقاط الأمراض النفسية على شخصيات روائية أمر ممكن. لكن ما يعسر إثباته هو إسقاط الأمراض على المؤلف نفسه. وقد قدمت تفسيرات عديدة للعبقرية بأمراض نفسية ربما كان الأديب سليما منها.

فبعض النقاد لا يكتفون بالتعبير المباشر عن المشاكل الجنسية بل يبحثون عنها في

---

(7) الأدب من الداخل، ص 8.

(8) نفس المرجع، ص 26 ــ 27.

رموز يفسرونها بحسب ما يمليه المنهج، ذلك ما فعله زميلنا الأستاذ عبد الوهاب بوحديبة في تحليله لعشر حكايات تونسية للأطفال في كتاب سماه «الخيال المغربي»(9) فهناك أشياء عادية وظّفتها الحكاية توظيفا مباشرا، لكن الباحث أبى إلّا أن يرى فيها رموزا لعضو الذكر التناسلي، من ذلك قرنا عنزة قوية، وعصا متحركة، وحنش ينفخ في الشقوق حتى تنغلق، ومنقار ديك، وريشة، وذيل حمار... فلا شك أن هناك تشابها في شكل الرمز والمرموز ولا شك أنّ الراوي لم يقصد هذا الرمز البتة، لكن الباحث لا يرى أنّه من الضروري أن يقصد الراوي شيئا بما أن عالم اللاشعور حقل لا حدّ له. أما عضو الأنثى التناسلي فقد رآه في كلّ شكل مجوّف مثل السلّة التي تجمع فيها العنزة صغارها، وبطن الذئب، والقبر، والسرداب والبئر التي أُلقي فيها الابن، والكوخ الذي تسكنه العذارى، والباب الذي قضى الأب بإغلاقه طيلة غيابه في موسم الحج، والكأس، والدار والجرّة والتنوّر والحمام وغير ذلك. وما دام التأويل حرّا وممكنا ففي الحكايات رموز للممارسة الجنسية نفسها وقد تجلّت عنيفة في ضرب العنزة بقرنيها بطن الذئب، وفي النزول إلى السرداب وفي أكلة شهية يهبها الغول العذارى، وفي النار التي أعطيت إلى عائشة ليلة كانت وحيدة

ومن صور الإسقاط المنهجي أيضا ما نجده في المناهج التقليدية من إسقاط حياة الكاتب أو الشاعر على مؤلفاته. فقد كان نقاد الجيل الماضي ينطلقون من ترجمة الشاعر ويحاولون أن يجدوا لها صدى في شعره بكلّ الوسائل حتى وإن كانت الصلة واهية أو منعدمة تماما. فالالمام بحياة الشاعر ومعرفة عناصر ثقافته وأصله ومهنته قد يساعد على تفهّم أشياء كثيرة في شعره، لكنّ العلاقة ليست دائما جدلية لأنّ الشاعر يراوغ ويصعّد ويضلّل ويلبس ألف قناع تمليها ظروف المكان والزمان. وأدبه ليس انعكاسا صادقا لما في نفسه، ولو كان كذلك لاندرج في نطاق التاريخ والتراجم الذاتية. فالبحث عن التطابق إذن غير ذي جدوى بل هو نوع من الاسقاط المنهجي الذي تجاوزته المناهج الحديثة اليوم.

وأخيرا يمكن أن نعتبر الجحد ونقيضَهُ الاقتطاعَ من صور الاسقاط المنهجي. فالعملية الأولى تتمثل في السكوت على بعض عناصر الأثر المدروس لأنّها تخالف ما ذهب إليه التأويل، والثانية تتمثل في انتقاء شواهد معزولة عن سياقها النصّي أو التاريخي والاقتصار على تحليلها لاثبات نظرية أو موقف للكاتب أو للناقد. وأشهر

---

(9) عبد الوهاب بوحديبة. الخيال المغربي، دراسة لعشر قصص أطفال. الدار التونسية للنشر. الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر 1977.

مثال على ذلك ما يتّهم به المسلمون اليهودَ من طمس للآيات المبشرة بظهور الرسول، وشبيه بهذا ما يعتقده بعض الخوارج من أن سورة يوسف ليست من القرآن اذ لا يعقل في نظرهم أن يخاطب الله عباده بمثل تلك الصورة المثيرة. وفي نفس السياق نذكر حذف المحققين والناشرين للتراث أشعارا وحكايات يرونها منافية للاخلاق مثلما فعل الشيخ محمّد عبده في تحقيقه لمقامات الهمذاني اذ حذف منها ما رأى فيه شذوذا حنسيا، وقام بنفس العملية الأب صلحاني في طبعته لألف ليلة وليلة. وطمس كهذا يتنافى بالطبع وقواعد التحقيق العلمي لكنّه واضح الدلالة على ذهنية أصحابه. والأمثلة من هذا القبيل كثيرة. ولقد لخّص ميخائيل نعيمة هذا التمشّي في تعريفه للحب الذي عدّل فيه ما شاع من أن الحب أعمى فقال : بل «ان الحبّ يرى بعين واحدة»، هي عين الرضا.

واذا كان الانزياح في الابداع ابتكارا مستطرفا فانّه في النقد ينقلب انتقائية تتمثل في استعمال المصطلح بمعزل عن دلالته. وقد حلّل خلدون الشمعة هذه الظاهرة في كتابه «النقد والحرّية» وبيّن أنها تقوم على استعمال الألفاظ بحسب رغائب المتكلم لاحداث تأثير عاطفي وليس بحسب معناها الصحيح أو الاصطلاحي. معنى ذلك أن المتكلم يسقط على الألفاظ معان لم تكن فيها أصلا، إنما هي نابعة من ميوله الخاصة.

تلك اذن بعض صور الاسقاط المنهجي الذي لا يقل أهمية عن الاسقاط الايديولوجي.

III — الإسقاط الايديولوجي

واذا كان الابداع بالضرورة حاملا لرسالة المبدع فانّه من الطبيعي أن يكون النقد كاشفا ومحللا لتلك الرسالة، وبالتالي فانه ليس من الاسقاط في شيء التعامل معه بأدوات النقد الايديولوجي لاستقرائه وتفجير طاقاته. وقد تتطابق ايديولوجية المبدع وايديولوجية الناقد فيكون بين عمليهما تكامل بنّاء. وهذا ما عناه جورج طرابيشي بقوله : «وفي الحقّ لا يمكن أن يوجد ناقد لا يحمل بين دفتي عقله ايديولوجية ما. لكن ما لا يجب أن يغيب عن البال أن الأثر الأدبيّ حامل هو أيضا للايديولوجيا، فلا وجود لعمل أدبي بريء. ومهمة الناقد أو إحدى مهامه أن يُميط اللثام عن الايديولوجية السافرة أو الباطنة التي يحملها كل عمل أدبي بين طيّاته. لكن هذا الكشف يجب أن يأتي من داخل العمل الأدبي، وليس عن طريق منهج خارجي جاهز ومسبق»[10] ...

(10) الأدب من الداخل، ص 9.

لكن الوضع يختلف في صورة انعدام المطابقة. عند ذلك يكون الناقد بين أمرين :

ــ إما أن يكشف الخلفية الحقيقية التي أملت على المبدع إبداعه ثم يبيّن قصورها بالنسبة إلى ما يحمل هو من آراء شخصية. فيخرج من حيّز التحليل إلى حيّز التقييم، كأن يجد مثلاً في بعض المؤلفات نزعة إصلاحية فيحلّل مقوماتها وحدودها ثم يبين أنها غير ثورية معتبرا أن المذهب الذي يؤمن به هو ثوريّ حقا.

ــ وإما أن يتجاهل تلك النزعة الاصلاحية فيسقط على الأثر الإبداعي اديولوجيته الشخصية ويعيره إيّاها في عمليّة احتوائية واعية. وهذا بالطبع لا يَحدث إزاء الآثار الرديئة أو المتوسطة بل الاحتواء والاسقاط لا يُمارَسان إلّا على المؤلفات الجيدة والثرية، القابلة للعديد من القراءات. ومن هنا كان الحديث عن اشتراكية ابي ذر الغفاري، وديمقراطية عمر بن الخطاب، وتقدميّة القرامطة وقومية المتنبي ووجودية المعتزلة وغير ذلك... فكأنّ الناقد يبحث عن تبرير للأفكار التي يحملها فيستعين على نشرها بكبار الأعلام علّه يُقنع من لم يقتنع بها بَعْدُ. وكبار الأعلام في كثير من الأحيان أبرياء منها، لم يدركوا ظروف تمخّضها وتكوّنها بل كانت لهم ظروف وأوضاع أخرى أملت عليهم مواقف أخرى.

وفي هذا السياق يمكن أن نعتبر النّحل قديما نوعا من الاسقاط. فالعصبية القبلية كانت بمثابة الايديولوجية اليوم إذ تكرس انتماء الرجل إلى عُصبة يذود عنها بلسانه وسيفه إذا اقتضى الأمر، ويفاخر القبائل بوفرة شعرها مثلاً. ولما لم يبق من الشعر الجاهلي في صدر الاسلام إلّا أقله فقد وجب على المنتمين إلى بعض القبائل من الصرحاء والموالي وضع قصائد ونسبتها إلى عشائرهم. يقول ابن سلام الجُمَحي في هذا المعنى : «فلما راجعت العرب رواية الشعر وذكر أيامها ومآثرها استقلّ بعض العشائر شعر شعرائهم وما ذهب من ذكر وقائعهم، وكان قوم قلّت وقائعهم وأشعارهم وأرادوا أن يَلْحقوا بمن له الوقائع والأشعار فقالوا على ألسن شعرائهم، ثم كانت الرواة بعد، فزادوا في الأشعار وليس يُشكل على أهل العلم زيادة ذلك ولا ما وضع المولّدون»[11].

وهذا ينطبق على جميع أصحاب الأهواء والملل والنحل الذين يضعون أحاديث وينسبونها إلى الرسول بسند ضعيف لهم تأييدا لمذهبهم، مثلما فعل بعض غلاة الشيعة

---

(11) محمد بن سلام الجمحي. طبقات فحول الشعراء. دار النهضة العربية بيروت. عن طبعة ليدن 1976 ــ ص 14.

لاثبات حقّ علي في الخلافة جاعلين الوصية أهم الأركان. وكذلك فعل أصحاب المذاهب عندما أوّلوا القرآن بحسب أهوائهم، فتعددت قراءات الآية الواحدة وتباينت وغلب عليها إسقاط القراء في مختلف العصور منذ اجتماع السقيفة إلى آخر مجتهد في عصرنا الحاضر. بل منهم من وجد فيها تبشيرا بعديد العلوم والمكتشفات الحديثة محمّلا الآيات شحنات غريبة ما أنزل الله بها من سلطان.

وقريب من هذا ما يمكن تسميته بالاسقاط الايديولوجي في النقد الأدبي فهو نوس بين قطبي التحامل والتمجيد، بحسب انتماء المبدع إلى ايديولوجية الناقد أو عدم انتمائه إليها. فينقلب النقد محاكمة للمبدع ولو كان فنّه في أعلى الدرجات، أو تمجيدا له ولو كانت آثاره هابطة من الناحية الفنيّة، ويصنّف الأدباء إلى تقدميين ورجعيين مهما كان حظ أدبهم من الجودة.

وقد كنت أتوهم أن مثل هذا النقد قد تجاوزته الأُحداث بفضل تجارب منهجية هامة أفرزتها مدارس نقدية حديثة تركز على النص وتحكم عليه أم له بحسب حظّه من الأدبية وثراء مدلولاته وأبعاده إلى أن اطّلعت على بعض الكتب التي لا يزال أصحابها يعتبرون النقد أداة نضالية يسقطون بواسطتها آراءهم ،الشخصية على الآثار المدروسة ويتحاملون على كلّ من يخالفهم الرأي بمُجرد انتمائهم إلى اتجاهات مخالفة لهم.

وقد قرأت كتابا لنبيل سليمان بعنوان «مساهمة في نقد النقد الأدبي»[12] فلم أفهم لماذا شحنه صاحبه بالتحامل الشديد على كلّ من استعرض مناهجهم وممارساتهم النقدية رغم ثبوت قيمة الكثير منها، إلا عندما وصلت الى نهاية الكتاب حيث كشف المؤلف أوراقه الايديولوجية وأقام الدليل على أن كل ما سبق لم يكن سوى تصفية حسابات سياسية لا تمتّ الى النقد الأدبي إلّا بصلة واهية جدّا. فقد أسقط في نقده كلّ ما يكنّه من حقد على غير الماركسيين أمثال أدونيس وخالدة سعيد وكمال أبو ديب وخلدون الشمعة، ومحي الدين صبحي وخصص ملحقا للنقد في الجامعة السورية فيه الكثير من الاستخفاف والاستصغار لأعمال باحثين ساهموا بقسط وافر في إثراء الدراسات العربية أمثال شفيق جبري وسامي الدهان وسامي الكيّالي وعمر الدقاق وصالح الاشتر وبسّام ساعي وغيرهم. ولم يسلم من طعناته المتكررة سوى من كان يشاركه ــ فيما يبدو ــ بعض أفكاره للماركسية مثل محمد كمال الخطيب وإحسان سركيس. وقد اهتممت بهذا الكتاب رغم ضحالته العلمية وتذبذبه المنهجي لأني اعتبرته أحسن مثال للكتب التي لا نحتاج اليها في حركتنا النقدية المعاصرة. وحتى لا

(12) دار الطليعة ــ بيروت 1982.

يبدو كلامنا عنه إسقاطا هو الآخر فمن المفيد أن نذكر بعض الأمثلة الداله على هذه الذهنية الحاقدة والمشاكسة باعتراف المؤلف نفسه في نهاية مقدمة كتابه.

فالاسقاط الايديولوجي ظاهر حتى في تعريفه لبعض الاتجاهات الفكرية والنقدية. «فالوجودية محاولة برجوازية» و«البنيويّة ايديولوجية توطّدت في الغرب الامبريالي» و«النقد الاكاديمي سلفي ورجعي ومتخلف» والموضوعية وهم، والدعوة الى الوحدة العربية موقف قومي. أما «الماركسيّة فانها نزعة تقدّمية»[13] ومن هذا المنظور تحامل على الاعلام الذين ذكرناهم آنفا فنعت خلدون الشمعة بأنه صاحب فسيفساء اديولوجية البورجوازية الصغيرة، ورأى أن أدونيس «يتأرجح بين الموقف الشكلاني البرجوازي البحت والموقف التاريخي الاجتماعي»[14] وأن خالدة سعيدة «تدلي بدلوها في التشكيك بالواقعية والواقعية الاشتراكية[15] وأن كمال أبو ديب «يستورد البنيوية الترياق»[16] وأن رياض عصمت «لا ينكر الوهم البرجوازي حول لا ايديولوجية نتاج أدبي ما»[17] وأن موقف محي الدين صبحي سلفي قومي وذلك في قوله إنه «ليس ثمة ما هو أكثر انسانية وأبعد تقدميّة من الدعوة الى وحدة عربيّة تحمي شعبنا من الهزيمة والتشرد»[18] ويرى أيضا أن النظرة السكونية للتاريخ، النظرة اللاطبقية تبلغ بالدقاق الى حدّ طمس الحقائق التاريخية إذ لا يعقل أن يصل الجهل هذا الدرك» (ص 203) كل ذلك لأنّ عمر الدقاق لم يتحدث عن الفوارق الطبقية في القبيلة الجاهلية. ويحكم على كتابه بجرة قلم أنه «محاولة قاصرة» ويرى صاحب الكتاب «مساهمة في نقد النقد الأدبي» أيضا أن صالح الاشتر قد «كسّر ذلك الوهم الاكاديمي الكاذب حول دراسة معاصري الأكاديمي الدارس» (ص 205) لكنه عاب عليه تطرفه في موقفه القومي (ص 206) وبجرة قلم أيضا شطب «نتاج جبري والدهان والكيالي والدقاق وصالح الاشتر» اذ رأى «أن الصورة الغالبة عليه صورة بدائية» (ص 207) ومن جهة أخرى يرى أن أهمية ما يطرحه ساعي (...) هي في ذلك الالتفات الرجعي الذكيّ الذي يتمثل بدعوته للمصالحة والمساواة بين اليمين الاسلامي واليسار الاشتراكي في الشعر السوري» (ص 214) ذلك لأنّ «الخلط والتشويه الفكري

---

(13) المرجع المذكور ص 70.
(14) نفس المرجع، ص 14 — 15.
(15) نفس المرجع، ص 51.
(16) نفس المرجع، ص 57.
(17) نفس المرجع، ص 89.
(18) دراسات تحليلية، ص 32.

والسياسي الخطير» دعوة تسعى الى طمس حدود الصراع (ص 215) ولذلك لم يعجبه كلام حنّا عبود «إنّ الناقد الواقعي يخطىء عندما ينقل المقولات الفلسفية للنظرية المادية نقلا ايديولوجيا إلى عالم الأدب ويحاسب الأديب حسابا ايديولوجيا»[19] فعلّق عليه بقوله : «وإذا كان الشمعة وأدونيس يجهران بموقفهما اللاماركسي فان الأمر مع حنّا عبود يبدو أخطر لأنّه وهو يقدم ما سبق لا يفتأ يؤكد ماركسيته الصحيحة مع أنه يجرد الماركسية في الأدب من بعديها الفلسفي والسياسي /الماركسي» (ص 116).

تلك إذن جناية الإسقاط الايديولوجي على النقد فهو يحدث تشنّجا بين الأدباء ويصنّفهم إلى شقين متصارعين في حين أن الصراع الحقيقي كائن في المجتمع نفسه، ونقله إلى ميدان الأدب بهذه الصورة لا يساعد على بلورته. فلكل مثقف موقف منه لا محالة وشق ينحاز إليه ويتعاطف معه. لكن ليس من حقه أن يسقط موقفه ذاك على أنشطة علمية من المفروض أن تقيّم الآثار الأدبية حسب ما تتضمنه من شحنات وجدانية وفكرية وجمالية في حدّ ذاتها وليس بالنسبة إلى مواقف الناقد. لكن اعتبار بعض النقاد النزعة العلمية «وهما برجوازيا» يفترض مسبقات للحوار ويضع حدا له. وعندما نقرأ لبعض النقاد أن «المنظور العلمي الموضوعي هو المنظور الماركسي اللينيني»[20] يتحتم علينا مراجعة كل ما تراكم في أذهاننا من تعريفات للعلم. ومن حسن الحظ أن صاحبة هذا التعريف، الناقدة يمنى العيد، قد عدّلت هذا المفهوم في ردّها على من اعتبر أمين الريحاني مصلحا وليس ثوريا بقولها : «إننا لا نستطيع أن نعدّ الالتزام، على أهميته، مقياسا لسلبيّة الانسان أو ايجابيته والا تحتّم علينا أن نصف باللامبالاة، كل الأدباء غير الملتزمين حزبيا، وهم كثر جدا، على الرغم ممّا في نتاجهم من مضامين تقدمية»[21] ولم تستطرف اعتبار كاتب المقال الريحاني عاجزا ومقصرا فأضافت : «أن تقييم فكر الريحاني انطلاقا من هذا التحليل كما فعل كاتب المقال يقود منطقيا لا إلى ضرب الريحاني وحسب، بل إلى ضرب نتاج النهضة بكامله الذي كان له دور إيجابي وتقدمي بالنسبة لمرحلته»[22].

وباستثناء هذا التنازل البسيط فان الناقدة قد ضبطت في كثير من التشدّد

---

(19) حنّا عبّود. المدرسة الواقعية، ص 256.
(20) يمنى العيد. ممارسات في النقد الأدبي
(21) نفس المرجع، ص 173.
(22) نفس المرجع، ص 176.

منطلقات النقد الايديولوجي تعليقا على ما قاله محمود درويش في أمسية شعرية له ببيروت من أنه هادىء ويحب جمهورا هادئا منها :

ــ «ضرورة الكشف عن الايديولوجية الطبقية التي يحملها الأدب أو التي ينتمي اليها، ذلك أن الكلمة الأدبية هي في حقيقتها كلمة سياسية منتجة فنيّا أي أن الأدب هو التعبير الفنّي عن ايديولوجية معيّنة (...).

ــ «تفهم مهمات الأدب التقدّمي الشاقة، فهو أدب يناضل ضدّ ايديولوجية الطبقة المسيطرة، وهو أدب تجدّدي لأنه الأدب المعبّر عن تطور هذه الحركة النضالية».

ــ «ضرورة إدراك أن أدب الطبقة المسيطرة أو الأدب المعبّر عن ايديولوجية الطبقة المسيطرة هو في طبيعته أدب محافظ لأنّه يحمل ايديولوجية طبقة تريد الاستمرار في السلطة»[23].

وقد طبقت فعلا هذه المبادىء في نقدها لأدب مارون عبّود والياس أبي شبكة وأمين الريحاني وغسّان كنفاني وكتب الطيب تيزيني وعز الدين اسماعيل وغالي شكري. وهي محاولات لا بأس بها في حدّ ذاتها إلّا أن اسقاط الأفكار الايديولوجية قد طغى عليها على حساب الجانب الفنّي أحيانا. وهي على كلّ حال أجدى وأعمق من الحرب الشعواء التي شنّها نبيل سليمان على معاصريه من النقّاد رغم انتمائهما إلى نفس المذهب السياسي فيما يبدو.

وفي الختام نشير إلى أن الاسقاط في النقد نوع من التحريف لرسالة المبدع. فلا شك أن في عمل المبدع حجبا وأقنعة تخفي الصورة الحقيقية. فمهمّة الناقد هي التمييز بين الحقيقة والقناع، بين الخفاء والتجلّي. فهو ليس رقابة ولا محاكمة ولا تعويضا ولا اسقاطا انما هو نقد وكفى.

---

(23) نفس المرجع، ص 76 ــ 77.

الباب الثاني
مباحث خاصة ببعض الكتّاب التونسيين

مقومات قراءة شمولية للأدب العربي : «حركات» نموذجا.

تعددت مناهج النقد الأدبي الحديثة تعددا لا حصر له وتفرعت كبريات المدارس الى اتجاهات نقدية مغرقة في الاختصاص تقوم كل منها على أنقاض سابقاتها وينكر أصحابها على غيرهم كل فضل فتحدث الخصومات، ويكثر الجدل، ويطغى التنظير والتبشير، والتجريح والتشريح، ويضيع النقد في متاهات النظر والتجريب، ويصبح الأدب الانشائي، أدب الابداع، كالمسكوت عنه لكثرة ما يثار حوله من معارك فيظهر الاستعداد للقراءات الجديدة بدون قراءة، ويكثر الحديث عن علوم النص واللغة على هامش حدود النص واللغة فلا يستفيد الأدب من ذلك شيئا.

ومما يزيد الأمر تعقيدا التحجر الذي يصيب بعض الدعاة والأدعياء فيتشبثون بزاوية واحدة ينظرون من خلالها الى النصوص الأدبية ولا يقبلون غيرها بديلا، فيقننون أركانها ويقيدونها بشروط مجحفة، وينغلقون داخل حدود ضيقة، فيعسر التأمل في النص الأدبي ويستحيل التعامل الحر مع الأثر وصاحب الأثر، وعصر الأثر لاستكشاف جميع أبعاده ومدلولاته، وتفجير مكنون طاقاته وإمكاناته.

وقد آن الأوان لنقد النقد أن يقيم حصاد تلك التجارب، ويقيس المسافات التي قطعها النقد العربي في مسيرته الهادفة الى مواكبة التيارات الحديثة حتى نلمس عن كثب وبدون مواربة ما وصلنا اليه من نتائج، فنكرس رؤيتنا أو نعدّلها، أو نبحث لها عن بديل يضع حدا للتردد والتلمس والتوقف.

وقد رأينا من المفيد، في هذه المرحلة بالذات، أن ننبه إلى أهم المزالق التي تردى فيها النقد العربي تمهيدا لبناء منهج نقدي متكامل ينظر بعين الاعتبار الى تلك المخاطر ويستفيد منها ويتلافاها.

وحتى لا يكون كلامنا امتدادا عقيما للخصومات الراهنة، وتنظيرا جافا لاتجاه نقدي، رأينا من الضروري التركيز على تطبيق هذا المنهج الشمولي على أثر من آثارنا العربية المعاصرة ظهر بتونس سنة 1978 للأديب مصطفى الفارسي بعنوان «حركات».

ومما لا شك فيه أن مفهوم النقد وثيق الصلة بمفهوم الأدب وان مناهج النقد وثيقة

الارتباط بالعناصر المكونة للأدب. لذا لا بد من ضبط مفهوم الأدب حتى يتسنى لنا تحديد وسائل فهمه وإفهامه، وتبيّن أبعاده وتبيينها. وهذا المفهوم لا ينطلق قطعا من تصور خاص للأدب ووظيفته بل من واقعه وتراثه المدون والمنطوق...

فالأدب لا يعدو أن يكون فكرا، ووجدانا، وصورا، وكلمات وأشكالا. ومهما كانت تصورات أصحاب المدارس الأدبية المختلفة فهو لا يستغني عن أحد هذه العناصر. فهو فكر لأنه يتناول شؤون الانسان في حياته اليومية وفي أعماق همومه الوجودية في نفس الوقت، انه يهتم بخبزه وبأبسط مشاغله المادية وكذلك بعلاقته بربه وبمنزلته في الكون وبمصيره وحريته وامكانياته وحدوده. انه يهتمّ بصراع الانسان مع نفسه وبصراعه مع الطبيعة والحياة والمجتمع في الآن نفسه. والأدب لا يكتفي بالاشارة الى كل هذه الاهتمامات الفكرية بل يكيفها حسب مواقف معينة يقفها الأديب من قضايا عصره.

وأيّ نقد لا يبرز هذه المشاغل أو يقتصر عليها يعتبر مخلا بوظيفته. والأدب وجدان لأنه تعبير عن أدق خلجات النفس وإفراز لدقات القلوب الحائرة والقلوب المطمئنة، والقلوب العاشقة والقلوب الحاقدة ونتاج نفوس هادئة ونفوس أرهقها الكبت ونفوس حالمة تنظر الى الأفق وتنتظر الفرج. والأدب الحق في مختلف أطواره وأشكاله لا يقف على السطح انما يغوص الى أعماق الانسان غير آبه بالحدود الفاصلة بين الوعي واللاوعي. فهو بالذات المكسر لتلك الحدود اذ فيه تمتزج الغايات الظاهرة للابصار والبصائر، والغايات الكامنة المستعصية على التجريد والانكشاف، لا محرك لها غير الفن، ولا كاشف لها غير الأدب وحالات جنونية أو صوفية أو سكرية أو غضبية مفرطة تسقط فيها كل الحواجز، فيمتزج الشعور باللاشعور ويبدو الانسان عاريا للأنظار والأسماع.

وأي نقد لا يبرز هذه المشاعر الظاهرة والباطنة أو يقتصر عليها يعتبر مخلا بوظيفته.

والأدب صور لأنه ككل فن تهمه المشاهد والألوان فيوحي بها عن طريق الوصف المباشر أو غير المباشر، وتلك المشاهد تتعلق بجميع الكائنات الحية والجامدة، الطبيعية والاصطناعية، قد لا يلفت انتباه الأديب فيها غير عناصر محدودة تشدّه وتحرّك قلمه فيخرجها في صورة فنية موحية بينها وبين أصولها ما بين الواقع والفن من تفاوت في الايحاء والجمال. فتقاس درجة الاختلاف بين الواقع والفن بحسب ما في نفس الفنّان من رؤى وأشواق، وما في خياله من ازدهاء وتجنيح.

وأيّ نقد لا يبرز هذه المسافات أو يقتصر عليها يعتبر مخلا بوظيفته.

والأدب كلمات لأن اللغة وسيلته في التعبير والتصوير. ومما لا شك فيه أنها ليست غاية في حدّ ذاتها لكنها قد تصبح عند بعض الكتاب والشعراء الغاية والمطمح اذ يعتبرونها الأداة الرئيسية في الأدب، ويوحون عن طريقها بما يختلج في نفوسهم من أحاسيس وما يبلور فكرهم من خواطر. لكنها تبقى رغم كل ذلك مجرد وسيلة تعبيرية تغوص في جوهر الأشياء لكن لا تحل محلها. فهي شحنة فنية قد تتفجر عن أبعاد وأعماق، ويبقى فضل مستعملها في تنسيق الكلمات واختيار اللفظ حسب مقاصد معينة. وللغة أهمية كبرى في الأدب اذ بها يتميز أديب عن آخر اذا التقت الأفكار وتشابهت الصور.

وأيُّ نقد لا يبرز خصائص الكلمات أو يقتصر عليها يعتبر مخلا بوظيفته.

والأدب أخيرا أشكال لأنه يمتلك مقدرة فائقة على تنويع الهياكل وتوظيفها وشحنها بمدلولات هامة. فالبنى الأدبية جزء لا يتجزأ من الاثر الأدبي، بها يكتمل النص ويكتسب شخصيته المميزة. وأدبية النص تقاس بالذات بحسب أهمية هذه البنى ومدلولاتها والعلاقات الرابطة بينها. وبذلك يصبح للأسلوب معنى محدد وواضح تبلوره وتضبط خصوصياته أهمية الاشكال.

وأي نقد لا يبرز هذه الخصوصيات البنيوية أو يقتصر عليها يعتبر مخلا بوظيفته.

وأي نقد ينطلق من نظرة آحادية فلا يهتم إلّا بأحد هذه الأركان الأساسية للأدب يعتبر ناقصا...

فالنص — كما رأينا — متعدد الأبعاد والوظائف قد يطغى أحدها على البقية فيعطي للأثر الأدبي طبيعة خاصة تستوجب منهجا خاصا. والتركيز على أحد هذه الجوانب دون غيرها قد ولد مناهج تنظر الى الأدب نظرة جزئية ترفض كل ما سواها. فاعتنت البنيوية بالأشكال والألسنية باللغة والأسلوبية بالأساليب والنقد النفسي بالوجدان واللاوعي والنقد الاجتماعي بعلاقة النص بالهياكل الاجتماعية المولدة رؤيتها له. وضاع المضمون عند فريق وضاع الشكل عند فريق ثان وضاعت العلاقة بين الشكل والمضمون عند الكثير.

ولا شك أن بعض المحاولات البنيوية قد أفرزت في النقد الأدبي نتائج مثمرة ما كان أن يهتدي اليها لولا هذا التركيز على وظيفة الاشكال وعلاقة الوحدات فيما بينها

وعلاقة النصوص بعضها ببعض، لكن إفراط بعض التحاليل في التجريد، واعتمادها الكلي على الأرقام والجداول البيانية قد أفرغها من محتواها، اذ تحول الأدب الى أرقام جافة وجداول صامتة لم يحاول أصحابها في كل الحالات استنطاقها، واستقراءها، واستنتاج ما يجب استنتاجه من معادلاتها، بدعوى تطبيق منهج علمي يقتصر على الوصف والتحليل ويمتنع عن التأويل والتفسير. ومهما كان الأمر، فان قراءة ترفض تحليل المضامين وتتجاهل المؤلف، وتتهاون بالبعد الفكري والاجتماعي للنص لا يمكن أن تكون إلّا مبتورة.

ومن جهة ثانية، فقد رأينا في تحليلنا للعناصر المكونة للأدب ان الأسلوب جانب من جوانب النص، وبالتالي فان الأسلوبية لا تعدو أن تكون رافدا من روافد النقد ولا يمكن أن تكون بديلا متكاملا يعول عليه تعويلا مطلقا في استقراء جميع أبعاد النص الأدبي، إنها لرافد ضروري قطعا، لكنها ليست الأداة الوحيدة، ولا نعتقد أن أصحابها يعتبرونها اداة كافية من شأنها أن تعوض النقد الأدبي الشامل. وان لها الفضل في تقنين وصف الأساليب تقنينا محكما كفيلا بابراز مقومات الفن ومعوضا خير تعويض للنقد التذوقي الذي جعل النقاد القدامى يحكمون بان فلانا أشعر العرب بمجرد قوله بيتا مطربا، وان سألتهم عن سر كل ذلك الاعجاب عجزوا عن تفسيره بحكم افتقارهم الى مقاييس أسلوبية ثابتة.

اذن فكل منهج يقتصر على القوالب والألفاظ ويتجاهل المضمون والأشخاص لا يحق لأصحابه أن يدّعوا أنه خير بديل نقدي، ولا يمكن للناقد أن يفيد منه في كل الآثار اذ يوجد منها ما هو مشحون بشحنة فكرية وحضارية مكثفة لا بد من تفجيرها لتبين مختلف مدلولاتها...

ولا شك أنّ للنص صلة بوعي صاحبه ولا وعيه، وأنه ليس افرازا لحالات وجدانية ظاهرة للعيان فحسب، إنما هو نابع من مجاهل نفسية لا تنكشف بيسر إلّا لذي خبرة بالتحليل النفسي. لذلك فكر العالم النمساوي فرويد (Freud) في توظيف مكتشفات التحليل النفسي لفهم تلك العلاقة بين بعض الآثار الفنية والمركّبات الناشئة في لا شعور منتجيها منذ الطفولة. وقد توصل إلى نتائج هامة في تحليله لنفسية الرسام الايطالي ليونارد دي فنشي ولاحدى أقاصيص دستيفسكي، ثم اقتفى أثره بعض من اقتنع بجدوى نظريته مثل شارل موران (Charles Mauron) الذي أسس طريقة «النقد النفسي» القائم على تركيب شبكة من الدلالات انطلاقا من «المجازات المطاردة» (أو

الحضارية). ولا أظن أن جميع النقاد العرب الذين سلكوا في العصر الحاضر هذا المسلك قد فهموه على حقيقته. انما هي محاولات تركز بالخصوص على الجانب النفساني وعلى حياة الكاتب أو الشاعر لتستخرج منها شبكة من العلاقات مع إنتاجه، مثلما فعل العقاد مع أبي نواس، وتوصل إلى إثبات نرجسيته، ومحمد النويهي مع بشار، وخصوصا مع أبي نواس وأثبت شذوذه الجنسي الناتج عن عقد ولّدها زواج أمه بعد وفاة أبيه. فهذه المحاولات تحليل عميق لمعالم شخصية الشعراء أكثر منها تركيز على خفايا اللاوعي. فهو نقد نفساني وليس نقدا نفسيا.

ولا بد أن نلاحظ أن رواد هذا المنهج لم ينخدعوا قط بجدوى الرؤية من زاوية واحدة، بل أقروا بكل تواضع أنهم يتناولون جانبا من الأثر وليس الأثر في شموليته وتكامله. وهذا ما يجب التأكيد عليه حتى لا ننساق الى تأويلات جزئية تتشبّث بالعقد والشذوذ وتهمل بقية الأبعاد. فتحليل النفسيات رافد هام في النقد الأدبي لكنه ليس كل النقد الأدبي.

ذلك لأن الأثر ليس إفرازا لوعي الفرد ولا وعيه فحسب إنما له علاقة بوعي الجماعة أيضا فهو متأصل في بيئة بشرية ليس المؤلف إلّا خلية من خلاياها، لكنها خلية متميّزة تنْصَبُّ فيها أحلام الجماعة ورؤيتها فيصوغها المؤلف بطريقة راقية لهياكلها علاقة متينة بهياكل رؤية العالم. وهذا ما حاول النقد الاجتماعي إبرازه اعتمادا على قواعد علمية واضحة تقوم بالخصوص على جدلية أسّس العطاء الماركسي أركانها. فشق لوكاتش الطريق وعبّده قولدمان وأتباعه، وتلقى الدارسون العرب هذا المنهج، وفهموه بحسب ما تعودوه من قوالب منهجية ترتكز أساسا على مبدإ «الأدب صورة للمجتمع» أو «الأدب مرآة تنعكس عليها البيئة» الى غير ذلك من التحريفات والعادات الموروثة عن تان (Taine) وحنا الفاخوري وغيرهما. وهو نفس التقليد الذي يجعل الأدب صورة صادقة لصاحبه في حين أنه ليس صورة وليس صادقا انما هو مرآة مهشّمة، كسرها المؤلف ليغالط ويراوغ فصارت تعكس المشهد بوضوح مثلما تعكسه الصورة الشمسية، بل تجمع قطعها وتركّب فتتكون منها لوحة فنية تحتاج الى تفهم وتذوق. ولذلك أولى النقد الاجتماعي أهمية للهياكل والاشكال وربطها ببنى الرؤى الجماعية المتجذرة في عوالم اجتماعية معلومة.

والأدب من جهة أخرى يواكب نضال الشعوب لكنه ليس خطابا مباشرا. ففهمه يحتاج الى متابعة ذلك النضال الناتج عن رؤية خاصة للعالم تظهر في البنية الأدبية

للآثار الراقية التي يتوفّر فيها الوضوح والجودة.

لكن إفراط هذا المنهج في التركيز على الهياكل قد أدى ببعض رواده الى التفريط في جانب هام من المضامين، وسقط بذلك في التحليل الجزئي الذي يميز سائر المناهج الحديثة.

فالنظر من زاوية واحدة لا يفي قط بالحاجة بل يدفع الى التضحية بجوانب هامة من الآثار الأدبية. ومن جهة أخرى فان ڤولدمان يلح على أن منهجه لا ينطبق إلّا على أمهات الآثار لأن فيها يتوفر وضوح الرؤية، ولذلك اختار كتب باسكال وراسين مادة لاطروحته. فماذا يكون مصير بقية الانتاج الأدبي؟

معنى ذلك أنه لا توجد في الوقت الحاضر وصفات جاهزة نطبقها على جميع الآثار بنفس الصرامة العلميّة، فلا بد إذن من اختيار المنهج أو المناهج الملائمة لطبيعة كل أثر. فبعض الدواوين أو الروايات يقتضي بحكم مضمونه وشكله طريقة لا يناسبه غيرها. لكن بعد التحليل تبقى جوانب تحتاج إلى البلورة فنطعّم إذ ذاك المنهج المختار بمقومات منهج آخر يفي بالحاجة فيتكامل النقد ويبرز جميع أبعاد النص دون اللجوء الى التوفيق والتلفيق أو السقوط في الآلية العقيمة. فلا يعقل أن نفسر مثلا رواية لنجيب محفوظ بنفس الطريقة التي نفسر بها قصيدة غرامية لنزار قباني. فرواية الاول تغوص في أعماق المجتمع بينما قصيدة الثاني تغوص في أعماق النفس. فالنقد الاجتماعي بالاولى أنسب والنقد النفسي بالثانية أولى. لكن كلا منهما على حدة لا يكفي للكشف عن كل ما يحويه كل أثر من طاقات فكرية وأسلوبية ولغوية ووجدانية فوجب أن نستعين برؤى أخرى نبرزها ونفيد منها.

لذلك لا بد من الاطلاع على كل ما يجدّ من مناهج ورؤى، والتشبع بمقوماتها وبالخصوص فهمها الفهم الصحيح ليتسنى للناقد أن يختار منها ما يلائم طبيعة النصوص التي ينقدها. وكل من هذه المناهج مرتبط بدوره بعلم من العلوم الانسانية يستند إليه في فهم نزعة الكاتب وغايته، فيصبح الاطلاع على تلك العلوم أمرا ضروريا لفهم المناهج المتولدة عنها. لذلك تعتبر مهمة الناقد صعبة المراس اذ لا يكتفي بالوصف والتلخيص بل صار مطالبا بالفهم والتفسير، فالتسلح بثقافة متعددة الأصول والمنابع ييسر له تلك المهمة ويمكنه من وضع الأثر في اطاره الصحيح، وربطه بالعوامل المناسبة المستقاة من العلوم المتعلقة بها.

وبهذه الصورة نتجنب التعقيد والتعميم اللذين يسودان تطبيق العديد من المناهج

الحديثة. فالقصد من كل نقد هو التوضيح. لذلك وجب أن يكون بدوره واضحا. وما قاله الأديب نجيب محفوظ عن العدد الثاني من مجلة «فصول» المصرية من أنه «لم يفهم مما نشر في ذلك العدد شيئا» يجب أن يؤخذ بعين الاعتبار. فاذا استغلقت المفاهيم على كاتب كبير مثله فذلك يعني قطيعة بين الناقد والمؤلف فضلا عن القارىء، فلا يعقل أن نتيه في بحر من المصطلحات غير عابئين بمن نكتب لهم أو عنهم. وأخشى ما نخشاه هو أن يحتجب بعض النقاد وراء حجاب من الكلمات الفنية المعقدة لاخفاء فقر في الاستنتاج أو للانسياق الى موضات بدون تبصر. فالأمر يحتاج إلى كثير من المعاناة والجهد والى مقدرة فائقة في التوضيح لا يكتسبها إلّا من راض نفسه على التشبع بالثقافات المتنوعة وأكثر من التدرب على التحليل الصحيح والتوضيح البين.

وتجدر الاشارة كذلك الى نزعة موجودة عند بعض من يلتزم ببعض المناهج ويقتصر عليها تتمثل في تحميل النصوص أكثر من طاقتها. فلا شك أن النص ناطق وقد يكون متعدد الأصوات، لكنه لا يقول إلّا ما أراد الكاتب أو الشاعر قوله عن وعي أو عن غير وعي. لكن بعض النقاد بحكم مذاهبهم الشخصية يسقطون عليها ما بأنفسهم فيجعلون المتنبي مثلا رائد القومية العربية، وآخر زعيم وحدة الشعوب الاسلامية، ويتحدثون عن اشتراكية عمر واشتراكية أبي ذرّ الغفاري، وعن إقطاع عثمان وشيوعية القرامطة وعن ديمقراطية الخوارج ووجودية المعتزلة، بل يرون في كل أثر ذي صبغة اجتماعية صراع الطبقات، وتمرد الأصناف المسحوقة، ويرون في الشعوبية عنصرية، وفي الفتح الاسلامي امبريالية واذا حللوا شعر شاعر فلا يرون غير العقد النفسية والكبت الجنسي، ومركبات النقص والاستعلاء، وعقدة أوديب والنرجسيّة المفرطة وغير ذلك من التجاوزات التي ما أنزل الله بها من سلطان اذ تذوب خصائص الشعر الفنية في بحر من العقد، فلا نفهم عملية الابداع على حقيقتها ولا دوافع القول والانتاج.

فللنص حدود وإمكانات لا يمكن تجاوزها مهما كان المنهج المتبع، وتحميله ما يفوق طاقته ليس إلّا اسقاطا من قبل الناقد لآرائه الشخصية يصبح به النص وسيلة سهلة يروّج بها الناقد مواقفه من قضايا عصره، وبذلك يصبح شريكا للمؤلف في عملية الابداع، وينقلب تحليله بدوره إلى موضوع تحليل يندرج في نقد النقد، فيقارن ناقد النقد بين البعد الحقيقي للنص والبعد الذي أكسبه إياه الناقد، ويجعل كل شيء في نصابه، فيعطي للشاعر ما له وللناقد ما له.

ومن المزالق التي يقع فيها بعض مطبقي المناهج الحديثة انهم ينطلقون من مثال واحد لأحد رواد منهج ما، ويحتذونه عن كثب ويعتبرون كل تصرف فيه تحريفا له، فلا ينظرون إليه نظرة نقدية بل يعتبرونه مثلا أعلى للكمال والصفاء من الكفر تغييره أو إضافة شيء إلى بعض أركانه، أو إهمال بعض مقوّماته التي قد لا تناسب طبيعة الأدب العربي، في حين أن رواد بعض تلك المناهج يقرون بأنهم ما زالوا يتحسسون الطريق ويبحثون عن أقوم السبل، وانهم يقومون بتجارب وأنهم لا يكوّنون مدرسة بل ينفون وجود روابط مذهبية ومنهجية تجمع بينهم، ناهيك أن محاولاتهم قد تبلغ حدا من التناقض يحَار معه القارىء. وقد وقفت شخصيا موقفا نقديا من النقد الاجتماعي في أطروحتي عن الهامشيين في القصص العربي والقصص الأسباني فمع اقتناعي بأن هذا المنهج أحسن ما يلائم طبيعة النصوص التي رمت دراستها فانني لم ألتزم بالمسلك الذي سطره قولدمان في كتابه «نحو علم اجتماع الأدب» فقد ركز على العلاقة بين الهياكل الاجتماعية والهياكل الأدبية، ورأى أن المضامين لا اعتبار لها. في حين خصصت بابا كاملا لتحليل تلك المضامين وبيان علاقتها برؤية العالم لمجموع الهامشيين من الشعراء والمكدّين والطفيليين، وحاولت تأصيل فن المقامة في التراث العربي. وبذلك عبّر اكتمال الأشكال عن موقف من التراث ومن الحياة معا. وهو ما وجدته أيضا في القصص الاسباني المنتي إلى نفس هذا النوع الأدبي. فقد جاء هو الآخر إفرازا لظروف اقتصادية واجتماعية تشبه إلى حدّ كبير الظروف التي نشأت فيها المقامة العربية. وبالمقارنة اتضحت عوامل الابداع، وحلت كثير من المشاكل الحافة بنشأة الأنواع الأدبية، ولو اقتصرنا على المسلك الذي سلكه النقد الاجتماعي في خطواته الأولى لما توصلنا إلى مثل تلك النتائج.

فالنظرة الشمولية للآثار الأدبية إذن أمر ضروري للاحاطة بجميع أبعادها وملابساتها، والنظرة من زاوية واحدة لا تكون إلّا مبتورة ومحدودة النتائج. وهذا عمل شاق يقتضي الالمام بالعديد من العلوم الانسانية التي لها صلة بأصوات النص الناطق.

وقد ظهرت لي ضرورة القراءة الشمولية منذ رمت دراسة كتاب من التراث القصصي يعتبر نواة لألف ليلة وليلة وحققته بعنوان مائة ليلة وليلة، فقد تعدّدت أمامي السبل وترددت بين النظرية الاسطورية والنظرية النفسية، والنظرية الاجتماعية والنظرية الشكلية فخصصت فصلا لبيان فضل كل منها وحدودها ثم سننت لنفسي منهجا يقوم على دراسة الأصول والمصادر الهندية والعربية والفارسية أفضت بي إلى دراسة الفن القصصي وما تميز به من تأطير وسرد أفقي والى بيان صورة الراوي من

خلال اختياره لبعض الحكايات، وصورة الجمهور المتقبل من خلال طبيعة الحكاية الشعبية وأبعادها.

وان ثراء تلك الحكايات وتعدد مدلولاتها قد ميزها عن نصوص أخرى مجانية، غير هادفة، فقيرة من حيث المعنى، وهو ما أسميه «بالأدب الأبيض» الذي يخلو من كل فائدة أدبية بسبب جري أصحابه وراء الزخرف اللفظي والقشور الشكلية لكن تطبيق منهج شمولي عليها يفيد أن ذلك البياض ليس إلّا ظاهريا لأن الفراغ نفسه دال على عقلية صاحبه، وعلى المحيط المتوذق له فاستنتجت أنه لا يوجد أدب أبيض بقدر ما يوجد قارىء أبيض لا يعرف كيف يستغل النصوص.

نموذج تطبيقي : حركات

وحتى لا تبقى هذه الآراء مجرد مقومات نظرية رأيت أن أطبقها مرة أخرى على أثر قصصي للكاتب التونسي مصطفى الفارسي بعنوان «حركات» الذي تضمن لوحات فنية طريفة مثقلة بالمعاني الهادفة الى تحرير الانسان العربي من كل القيود التي تكبل فكرهُ وحريته، وتضغط على طاقاته الخلاقة بدعوى مقاومة الفوضية والتصدي للتمرد واني اقتصر في هذا العمل على عرض الخطوط الكبرى لقراءة شمولية لهذا الأثر يمكن تعميقها ومقارنتها ببقية آثار الكاتب والنصوص الشبيهة بها في فرصة أخرى ان شاء الله.

فهذا الكتاب يستجيب بيسر لشروط القراءة الشمولية لما يمتاز به من تنويع في الأشكال الفنية، وصهر للأنواع الأدبية دالّ على موقف واضح من التراث والحداثة، ولما تضمنه من شحنات فكرية تتعلق بقضايا العروبة والوحدة والنضال المشترك وبمشاكل اجتماعية تهمّ علاقة الفرد بالجماعة ووظيفة المثقف في المجتمعات النامية وبصفة عامة كل ما يتعلق بقضايا العدل والحرية في العالم الثالث، يضاف إلى كل ذلك حضور الكاتب بين السطور وبالخصوص في المساحات السردية التي نستشف منها تمزق المؤلف بين الاصداع بمواقفه الشخصية والضغوط المختلفة التي تدفعه الى الاقتصار على الايحاء والرمز لكنها رمزية شفافة لا تكاد تخفي مقاصده مهما حاول الايغال في الزمان والمكان والخيال.

ويتضح من التحليل الشمولي لهذا الأثر أن الخيط الرابط بين مختلف عناصره هو الجمع بين المتناقضات. فانه تتعايش فيه بدون تنافر أركان القصة والمسرحية والخاطرة

والأسلوب الايحائي والأسلوب التقريري والأسلوب الرمزي في نفس الوقت. وتجد فيه مستويات لغوية متفاوتة بين الفصحى والدارجة وما يسمى باللغة الثالثة. وقد تضمن صورا من التاريخ العربي القديم والتراث الصيني والتاريخ المعاصر، كما احتوى مشاكل فكرية وسياسية واجتماعية. والثورات فيه ناجحة وفاشلة. وقد تكون مجرد عدوان لا يراعي قواعد حسن الجوار، إلى غير ذلك من المتناقضات الدالة على تمزق المثقف العربي بين ثقافات وحضارات وأوضاع هي بدورها متناقضة. ولعلّ أزمته ليست سوى تعبير عن أزمة المجتمع الذي أفرزه، فأفرز بدوره بنية أدبية متميزة تشير إلى ما سماه مصطفى الفارسي في عنوان لاحدى رواياته بالمنعرج.

وهذا المزج بين المتناقضات ليس إلّا صورة لمختلف أوضاع البلاد العربية.فالمدينة العربية صارت هي الأخرى مزيجا من أساليب معمارية متباينة تباينا تاما بل أن المنزل الواحد قد يجمع بين تلك المتناقضات. ويمكن أن نلاحظ نفس الأمر بالنسبة الى اللباس العربي والأطعمة العربية وأدوات الزينة والعمل وغير ذلك.

وأوّل صعوبة في دراسة هذا الكتاب تتمثل في تصنيفه ونسبته الى أحد الأنواع الأدبية البارزة كالرواية والأقصوصة والمسرحية والخاطرة. فهو يجمع بين كل هذه الأنواع في تركيبه وتقسيمه، إذ البنية العامة تتركب من ثلاثة أقسام كل منها بعنوان «حركات» والحركات الأولى تنقسم بدورها الى فصلين كل منهما ينقسم إلى أبواب وكل باب يحمل اسم حرف، بينما الحركات الثانية تنقسم الى ثلاثة أبواب كل منها يحمل اسم حركة (الفتح والضم والكسر) وخصصت الحركات الثالثة للسكون. فـ «الفصل» من لغة المسرحية بينما الباب من لغة التأليف الأدبي وما سوى ذلك مشتق من الفن القصصيّ والخواطر. ونجد بالفعل في الكتاب تناوبا واضحا بين التأملات التقريرية المعروفة في التآليف الأدبية والسرد القصصي الذي تنبني عليه الرواية والأقصوصة، والحوار المسرحي الذي يدور بين اثنين فأكثر.

وان هذا المزج ليس بالطبع عفويا بل يهدف الى غاية لها علاقة متينة بموضوع الكتاب. فالحكاية الرئيسية تقوم على الثورة على الأوضاع، فلذلك صاغها المؤلف بصورة تثور على الأشكال التقليدية المعهودة.فتلاشت أركان المسرحية ومقومات القصة وشروط الخاطرة ووقع نوع من المونتاج (التركيب السينمائي) الذي يقطع فيه المشهد ليقدم مشهد آخر ثم يستأنف المشهد الأول وقد يتواصل في ذاكرة أحد الأشخاص، وتدخل الراوي لا يظهر في السرد فحسب بل يظهر بالخصوص في مجموعة من

التأملات في صفات الحروف أو في التعليق على الأحداث أو في التمهيد لبعض اللوحات الحوارية. وقد عبر المؤلف على لسان الحلاج عن هذه النزعة التجديدية الظاهرة في تفجير الأشكال الأدبية القديمة وإعادة تركيبها تركيبا مزجيا : «أنا الحلاج صانع الكلام... أصوغه من دمي أقطّعه بأسناني... أركبه من جديد...(أدَبِّجُ آياته» (ص 23). «أنا صانع الأفعال... أكسر التفعيلات أحرر الأوزان... أنا الكلام... أنا الايقاع...».

ولهذا المزج دلالة أخرى تتعلق بنشاط المؤلف نفسه... فله مؤلفات قصصية (المنعرج، القنطرة هي الحياة. سرقت القمر)... وله مسرحيات (الطوفان. الأخيار ـــ البيادق، الفلين يحترق أيضا...) وله نشاط اذاعي وسينمائي وإعلامي وإنتاج شعري. وكل هذه الأنواع المنفصلة في انتاجه السابق قد جمعها في «حركات» كما لو كان يريد التذكير بمختلف تجاربه.

وأخيرا يمكن أن نستخرج من هذا التمازج والتناوب وظيفة أدبية تتمثل في اضفاء حيوية على هذه اللوحات المتتالية لا تتوفر دوما في كل نوع على حدة... وهي خاصية قد ظهرت من قبل في مسرح عز الدين المدني الذي استغل أشكالا أدبية قديمة وحديثة طعم بها مسرحياته ليقدم بديلا لأركان المسرح الغربي المهيمن.

والكتاب من جهة أخرى يتأرجح بين واقعية شديدة الالتصاق بمشاغل الناس اليومية ورمزية غير مبهمة تنكشف خفاياها بيسر كلّما ة ربطها ببقية محتوى الكتاب. فالمؤلف يسند الى الحروف صفات بشرية ويجعل لها أسرارا وآثارا وينسبها (في التوطئة) الى العناصر الكونية الأربعة : النار والتراب والماء والهواء ويلصق بكل عنصر صفة مناسبة له كالثورة للنار والتأصل للتراب والفوران للماء والحيرة للهواء وكلها صفات بشرية واضحة الدلالة على ما في نفس الانسان من أشواق، ثم يوضح الغاية التي يرمي اليها من كل هذا التصنيف : ان تحرك الحرف والايمان بالفعل والخلق طريق الثورة طريقه الى الله... الانسان وبذلك يظهر أن الغاية من كل ثورة هي إسعاد الانسان. وما ذكر الله في هذا السياق إلّا لاثبات أنه خلق الانسان على صورته فاعلا خالقا مريدا. فمنذ توطئة الكتاب اذن نبدأ في التعرف على غايات الكاتب الذي لا تهمه الحروف الجامدة بقدر ما تهمه حركات الانسان الهادفة إلى تحريره وهذا ما يتضح في اختياره لاطار اللوحات الأولى اذ سمّى المقهى الذي يلتقي فيه الأشخاص بمقهى الحرية ونعت الجبل بالأحمر وأشار الى فضل العمل، كل ذلك مصحوب بألفاظ من

لغة الموسيقى تدل على التدّرج من البطء الى السرعة، الى القوة الى النهاية.

فيظهر من ذلك أن حياة الانسان في نضاله اليومي من أجل الخبز والقديد ومن أجل الكرامة والحرية، تشبه إلى حدّ كبير السمفونية المتعددة الحركات والنغمات وهذا التشبيه لا يعبر عنه الكاتب بصريح العبارة انما يوحي به عن طريق اختياره لهذه المصطلحات الموسيقية.ثم يتدرج في توضيح الرموز شيئا فشيئا فيصف أربعة حروف وصفا متشائما تؤكده الكلمة التي تجمع فيها تلك الحروف وهي كلمة «دموع» في الفصل الأول و«ألم» في الفصل الثاني فهي حروف «عابثة» زائدة ثقيلة خبيثة تائهة، نازحة مهملة وكلها صفات بشرية سرعان ما نتأكد منها عندما نقرأ وصف الكاتب للحرف الأول : «الدال انسان مجهور...» ثم تزداد وضوحا في تعريفه للحركات : «كانوا ثلاثة : الفتح والضم والكسر. حركوا كل ساكن وأقاموا الأرض وأقعدوها، فلم يقف أمام زحفه طود ولا وتد ثم أصابهم زهو الأبطال، وهو داء عضال، ففسد رأيهم وسقط حكمهم، وذهبوا سبهللا ضياعا» (ص 73) وهذا الانحراف بالذات نجده في شخص الامبراطور تسين شي هوانق الذي «كان في شبابه نبعا دفاقا، فلما اعتلى العرش وقبض على الصولجان... نزح ماؤه ونشف ريقه. قتل للقتل، كالفن للفن.. كالسياسة للسياسة» (ص 37) وان نسبة هذا الانحراف الى دكتاتور صيني وصلت أخباره الى المؤلف عن طريق مسرحية ماكس فريش «السور المنيع» لدليل على سلوكه مسلكا رمزيا خاصا يهدف الى اسقاط المشاكل الراهنة على تاريخ أجنبي قديم... وتبدو نفس الظاهرة في الاستعانة بأيام العرب في الجاهلية وبالخصوص حرب داحس والغبراء وحرب البسوس اللتين وقعتا بين الاشقاء.

ومما لا شك فيه أن التجاء المؤلف الى الثقافة الصينية والى تاريخ العرب القديم ليس من باب التقية اذ الاشارة الى قضايا العصر واضحة جدا. فما الداعي اذن الى ذكر تسين وهوشي وكليب والبكري والحلاج الى جانب طلقات الرشاس ونشرة الأنباء والامبريالية ومجازر الفياتنام وفلسطين وتل الزعتر ودير ياسين وحرائق الجزائر والعدوان على الساقية في نفس الفصول؟

هناك عدة امكانيات لتوظيف التراث القديم في الأدب المعاصر : فإمّا أن يكون من باب الاعتزاز به. وهذا ما لا ينطبق على هذا الكتاب لأنه لا يعقل أن يمجد المؤلف الشقاق والبسوس وداحس والغبراء ومن جهة أخرى فان تسين لا ينتمي إلى التراث العربي.

وإما لاستعماله مجرد اطار يتناول فيه المؤلف قضايا العصر ويمكنه من الاغتراب في الزمان والمكان حتى يتسنى له رؤية المشاكل الراهنة بأكثر وضوح وبذلك تكون له وظيفة فنية بحتة.

وإمّا لتصحيح التاريخ أو بالأحرى لقراءة التاريخ قراءة جديدة، من ذلك قراءة عز الدين المدني لثورة الزنج في مسرحية له بهذا العنوان وهي قراءة تختلف تمام الاختلاف عن تقديم الطبري لها وهو الذي كان سنيا منحازا الى سلطة بني العباس، فجاء حديثه عن الزنج في لهجة استنكار وتنديد، بينما رأى عز الدين المدني أنه لم ينصفهم وبالخصوص لم يفهم توقهم المشروع الى العدالة والحرية. وقد أشار مصطفى الفارسي الى هذه الغاية عندما بين تحريف مؤرخ بلاط مردان صاغون للاحداث التي أودت بحياته وحياة زوجته. فبينما جعله المؤرخ بطلا تقدميا سبّاقا الى الخير، جعله الكاتب دكتاتورا زائفا ليس له أي فضل.

ويستعمل التراث أيضا لاستنباط كتابة متميزة مسرحية كانت أو روائية تخرج عما تعوده المتفرجون أو القراء من أشكال مستوحاة في أغلبها من الأدب الغربي.وقد بينا تكسير المؤلف للأنواع الأدبية المعهودة قصد إحداث نمط جديد يخرج عنها جميعا.

وأخيرا يمكن أن يستعمل أيضا للتعبير عن امتداد نفس القضايا مهما بعد الزمان والمكان فيكون استعمال التراث لمجرد المجاز أي مقارنة وضع راهن بأوضاع تاريخية أو «شبه تاريخية» وقعت في بلاد العرب أو في الصين.ويوجد في باب الكسر ما يشير الى هذا الفهم. ففي الحوار الذي دار بين الجندي رقم 2 والبكري تعبير صريح عن هذا التشابه.

ــ البكري : نموت جميعا وتبقى النظرية.

ــ الجندي 2 : انكما تهذيان... البسوس والناقة والقبرة وكليب وجساس أسماء وأشياء ووقائع وأيام كانت في الجاهلية (تسمع طلقات نارية).

ــ البكري : أسمعت؟ يقيني أننا في داحس أو في الغبراء. فنحن على كل حال في الجاهلية.

وفي الكتاب أحداث أخرى رواها المؤلف عن أبيه كما أثبته في «الأهداء» حيث أشار إلى مشاركة والده في حرب الريف وقد حدّثه عن أشخاص ورد ذكرهم في الرواية ويوجد في هذا «الاهداء» أيضا قيمة الايمان «بالحق والعدل والانعتاق

والاخلاص للحياة» وكلها صفات ينسبها إلى أمه (ص 5).

وبذلك تعددت مصادر الحكاية تعددا كبيرا فجمعت بين القديم والحديث وبين المقروء والمسموع، وبين التراث العربي والتراث الأجنبي. فجمع الكتاب بين متناقضات عدة ليس القصد منها التقية أو الاغراق في رمزية مجانية وغامضة بل معالجة قضايا العصر بطريقة جديدة تعكس بوضوح وضع الثقافة العربية الآخذة من روافد متنوعة...

ومما يلفت الانتباه أن قضايا العروبة والتحرر تحتل مكانا بارزا في هذا الكتاب وتدل على حساسية المؤلف وتفاعله مع أشجان البلاد العربية في مشرقها ومغربها على حد سواء. فقد ركز على ثلاث قضايا هامة : قضية التخلف وأسبابه، وقضية الخصومات بين الجيران والاشقاء وقضية فلسطين. واختار لمعالجة القضية الأولى اطارا خياليا لكنه شديد الالتصاق بالواقع العربي. فالمتحف الذي نقشت في مدخله بحروف ذهبية بارزة كلمات دالة على محتواه يوجد في جزيرة صاغون «أنشأه رجل ثري» مقابل بئر من آبار البترول في عرض البحر التابع للجزيرة» (ص 80) وفي هذا أكثر من معنى : فالجزيرة تدل على الانكماش والانغلاق داخل حدود ضيقة، والمتحف يشير الى التجمد والتحنط فكأنّ القوم رضوا بواقعهم وتشبثوا بتراثهم فجعلوا له متحفا تكوّن ببادرة شخصية من رجل واحد ثري قد فرط في ثروة هائلة لم يكتسبها بجهده (بئر بترول) ليحافظ على مكاسبه الشخصية. أما الكلمات المكتوبة على باب المتحف فهي واضحة الدلالة على محتواه :

بقايا أقوام كانوا في ما مضى
لا يبدؤون بساكن ولا يقفون
على متحرك (ص 73).

وقد جاء على لسان الراوي الذي لم يخف مواقفه من هذه القضايا تصوير لمسيرة القوم الى الوراء فانطلق من ازدهار الحضارة العربية وقيامها على العلم والعمل الجاد وعرج على غلبة الغزاة وامتلاكهم البلاد والعباد ثم ركز على الاستلاب الفكري وانقسام الناس الى طوائف وشيع تتمسك كل منها بمذاهب دخيلة تقضي على خصوصيات القوم، وتزج بهم في متاهات الزيف والانغلاق. «وكان أن فتح الله علينا فعلمنا وعرفنا وسهل أمورنا ففجر ينابيعنا وأجرى في الأنهار سيولنا فاذا نحن كنوز حكمة ومخازن عرفان». (...) ثم غُلبنا وتملك الغزاة أرضنا وفكرنا معا قسرا ونكالة

فالمخذلنا وانسلبنا وخرجنا من جلودنا فتنصرنا أو تهودنا أو تمركسنا أو تلينا، أو تمَوَّأْنا فتقاذفتنا الأهواء وملنا بالرقاب نحو كل ناعق وناعب فضعنا في متاهات الأصالة والتفتح قولا وفعلا. فلم نظفر بضالتنا من الانفتاح ولم نفز من أصالتنا إلا بالانغلاق. ألا كلّ شيء ما خلا الشجرة الزيتونة أصلها ثابت وفرعها في السماء باطل وزيف... والزيف يغبن المرء في ذاته وكينونته وصيرورته... والقرد من الزيف» (ص 74).

جاء هذا الكلام في باب «الفتح» الذي احتوى أيضا على صورة من صور التخلف في البلاد العربية يوحي بها المؤلف عن طريق توقيعات لغوية على نغمة الفتح وفي حوار بين مواطن وبواب في بعض المصالح الادارية يبرز أنانية الموظفين الاداريين والتهازيتهم وتهاونهم بمصالح الناس كما يبرز محاباتهم وتكاسلهم أوقات العمل وقد جاء ذلك المواطن ليقابل أحد المسؤولين فمنعه الحاجب من ذلك وبعد حوار أبرز عيوب المسؤول «أرعدت السماء وأمطرت وابلا من القاذفات الصاعقات فمات الشاب وفي قلبه غصة لأنه لم يحظ بمقابلة سيادته» (ص 80).

فهذه ليست إلّا صورة من مئات الصور المنتشرة في مختلف البلاد العربية والمنذرة بالخطر على مستقبلها، وقد اختارها الكاتب من الحياة اليومية ليقيم الدليل على أن التخلف ليس في الأذهان فحسب إنما هو ممارسة يومية في الإمكان استئصالها إذا غيّر القوم ما بأنفسهم. وموقف الراوي المؤلف هذا ظاهر في لهجته الحزينة التي يسرد بها بعض الوقائع وهي وحدها كافية للايحاء بالحلول فمجرد الوعي بالقضايا بداية حل لها. ذلك هو الفتح المبين.

ومن مظاهر تخلف البلاد العربية أيضا الخصومات القائمة بين الجيران والأشقاء وهي خصومات ناتجة عن سوء فهم للوحدة العربية وأهدافها. فمما لا شك فيه أن جميع الشعوب العربية تطمح إلى توحيد الصفوف وجمع الكلمة لكن سوء التفاهم قائم بينها في خصوص المنهج الموصل الى تحقيق تلك الغاية فتحول الاختلاف في المنهج الى خلاف كبير، ونتج عن الخلاف مناورات ومؤامرات أفضت إلى خصام وقتال وتبذير للطاقات الحية في أمور هامشية ليس من شأنها أن تقرب وجهات النظر بل تؤدي وظيفة معاكسة تماما اذ تخلق النفور والأحقاد وتعمق الخلاف القائم وينقلب الضم بالأحضان الى كسر للعظام لا يجبر. وهذا ما أراد مصطفى الفارسي أن يوحي به في باب الكسر عندما أضاف الى العنوان عبارة طريفة اشتقها من بعض الحكم العربية «ان بعض الضم كسر» وهذه الجملة كافية للدلالة على تلك الأوضاع لكن المؤلف

أضاف اليها تفسيرا يمهد للحوار الذي سيدور بين جنود ينتمون الى بلدين عربيين متجاورين : «من الكسر ما يتصل بالضم، ويكون ذلك في حالة الشعب الذي يراوده شعب اخر على نفسه اذ يطالبه بقران يفرضه الجوار... وبالضمام لا يقوم على التراضي ولا يمهد له الحوار.. فالمضموم هنا مكسور. مغلوب في حالة الاستجابة، ومغلوب في حالة الرفض (ص 90).

وقد عمد المؤلف في هذا الباب إلى المزج بين الأسماء القديمة والأسماء الحديثة فتجد كليبَ وائل بن ربيعة بن الحارث بن زهير بن جثم بن بكر بن حبيب بن غنم ابن تغلب إلى جانب الجنود الذين يحرسون الحدود، والملازم ابن ربابة وهو «من خيرة قواد الثورة التوحيدية المباركة»، ونجد البسوس الى جانب الصهيونية والامبريالية وغير ذلك .وقد استخرجنا دلالات هذا المزج في تحليلنا لبنية الكتاب لكنه في هذا الباب يكتسي صبغة خاصة اذ يبرز بوضوح أنّ البادية ما زالت تعشش في صدورنا وأدمغتنا رغم مظاهر التحضر المستوردة كالمذياع والرشاش وغيرهما وعندما يصيح المذيع : استمعوا الى صوت الحق الى صاحب النظرية فان أول ما يسمع نباح كلب ثم صوت كليب يردد : «يقولون : نظريتنا تهدف الى الاستيلاء على بئر يدعي أجوارنا — وهم لا محالة أبناء عمومتنا — أنه تابع لأرضهم... وهل أرضهم غير أرضنا؟ الأرض لنا... والبحر لنا... والبئر لنا... والنصر لنا، وقد عاد الينا اللواء (ص 94) وهذا النوع من الخطب الهستيرية ليس غريبا عن المستمع العربي الذي تعودها فلم يعد يعيرها أي اهتمام اذ فقدت الكلمات معناها والمتكلم مصداقيته،ومما يعمق شقة الخلاف أن الخطيب لا يقبل أي نقاش بل يندفع كالتيار الجارف يرد على كل من يخالفه الرأي بلهجة الواثق من نفسه : «يقولون : نشترك في المراعي والآبار والعيون ريثما نؤلف القلوب ونوحد الصفوف... ونقول نحن : الوحدة أوّلا... ثم نقسم ثروة قارون... أرضا وبحرا وفسفاط العيون ونفط الجرف وزعتر التلال والكرم والنخل والزيتون» (ص 95) ثم ينكشف الزيف عندما يسمع أثناء حوار الجنود طلقة نارية صادرة عن صياد كفيف، فيقول الجندي رقم 1 : «خلت أنه الايذان بالمعركة». فيجيب البكري «أية معركة يا أبله؟.. أترانا في مستوى المعارك؟ نحن يا مسرور قوم مهذارون.. وللحرب رجال» (ص 96).

ان هذا الكلام في منتهى الخطورة لأنه يشعرنا بقصورنا عن خوض المعارك الجادة وبتهافتنا على المناوشات الحدودية التافهة. وهي رغم تفاهتها تشغلنا عن أمهات قضايا التنمية الشاملة والتطور الحق،وذلك الحوار الذي دار بين الجنود يمكن أن يكون إطاره

الحدود الفاصلة بين تونس وليبيا أو بين مصر وليبيا أو بين الجزائر والمغرب أو بين سوريا والأردن أو بين لبنان ولبنان أو بين اليمن واليمن أو بين العراق وايران أو غير ذلك من البلدان العربية والافريقية والاسلامية، فالخطاب واحد، والداء واحد، وضعف الوعي القومي لا يكاد يختلف من قطر الى آخر.

ولهذا الاختلاف والانشغال بتوافه الأمور أكبر الضرر على قضية العرب الكبرى التي أشار إليها المؤلف في باب الميم مستنكرا تلك الغفلة اذ «كل شيء يتغير وهم ما زالوا يرددون تسعة عشر حرفا مجهورا بل شعبا(مغمورا... ووطنا سبّيا مقهورا» (ص 23).

فهناك شعور حاد بوجوب توجيه كل الطاقات نحو تحرير الأرض وذلك ما يظهر في خطاب الحلاج الجديد الذي يتقد عزيمة وارادة للانعتاق وتحطيم كل القيود... وربما يزيد ذلك الخطاب المفرد التهابا القسم الوارد في عنوان الباب «والجبل الأحمر» وفي كلام الحلاج الناري «أقسم بالدم... بالجبل... بالشمس... بالقمر بالأرض الريشاء. بالنور والنوّار. اني ثائر... وان الحلّاج في قميصي... يبكي الحرية» ص 26 فالثورة اذن هي البديل الوحيد لكل الحلول السياسية والانهزامية» هي « الصلاة الجديدة في فوهة بندقية» لذلك فهو متيقن أنه «سيستجيب القدر...» ان الحلاج الجديد لا يلبس جبة صوف ولا يعتكف في زاوية قانعا مبتهلا منكرا ذاته وصفاته حتى تذوب في ذات الله وصفاته، انه ثائر على القهر ومتمرد على الجمود، انه ينادي بأعلى صوته : «أنا الغاشية تجتاح كل اذن وكل صدر... تقتحم الأقفال... أنا الازفة... أنا العاصفة(...) أنا النغم المكبوت... أنا الوتر المغموط أنا الضجيج... أنا الألم... أنا الرعد، أنا طير أبابيل... أنا قلب فلسطين... أنا السلام... (ص 25).

انّ الانشغال عن أمهات القضايا بتوافه الخلافات ليس إلّا مظهرا من مظاهر التفريط في الأرض والحلّ الثوري الذي يعرضه الحلاج أمر جوهري لتحريرها لكنه غير كاف ما دامت كثير من الأنظمة العربية قائمة على القمع والاستبداد. فالقضاء على التخلف يمر حتما بالقضاء على الاستبداد بالرأي وعلى اضطهاد رجال الفكر والتنكيل بكل من تحدثه نفسه بمخالفة رجال السلطة. لذلك عالج المؤلف بعضا من قضايا العدل والحرية في «باب العين» و«باب السكون» فصور في الأول محاكمة سياسية يتدخل فيها الامبراطور تسين شي هوانق تي لتوجيه العدالة نحو الانتقام من خصومه المعارضين وتعذيبهم قبل قتلهم، ويصور في الثاني مجلسا وزاريا يشرف عليه مردان ملك

جزيرة صاغون ويوجه فيه مؤرخ البلاط نحو تزييف التاريخ وإظهار الملك في مظهر البطل التقدمي.

فالكاتب في الباب الأول يبرز التزام العدالة بأحكام السلطة وفي الثاني يعالج مشكلة الإعلام وخدمته للسلطة الحاكمة فهو شي مورط في قضية تمس بأمن الدولة (ص 37) كما جاء في قرار الادانة، لكن الأسئلة كلها تدور حول كلمات. فهي محاكمة من أجل اراء لا من أجل أفعال. يسأله الحاكم :

ـــ هل أنت صاحب هذه الأشعار والمقامات وكل الدعاوي التي راجت بين رعايا مولانا الطيبين من أقصى الامبراطورية الى أقصاها؟ (ص 39) وبعد أن يؤكد الامبراطور أنه لا يتدخل في شؤون العدالة يخاطب الحكام بقوله : «عليهم أن يثبتوا أنه الجاني» (ص 40) لكن يوجد من بين الحاضرين شاعر يلاحظ لهم أن السبب الحقيقي لمحاكمة المتهم هو رفضه التملّق وتمسكه بحريته «يريدون أن تتغنى بفضائلهم، أن تتملّق... أن تطلق لسانك بالتهليل والتمجيد» (ص 41) وهو متيقن أنهم سيصرحون بالحقيقة عوضا عنه « حقيقتهم هم». (ص 43) ثم يتدخل الامبراطور ثانية ليقر بأن أسباب المحاكمة ليست إلّا شخصية ولا يظهر من كلامه أي مس بأمن الدولة. «يقول : اننا حشرات سامة تمتص دماء الشعب الطيب كالعلق الخبيث ويدعي أن أفراد حاشيتنا عصابة خطيرة من قطاع الطريق.. بلغتني دعواه.. اننا على بينة من كل ما يجري بهذه الامبراطورية.. أنا سين شي هوانق تي حررت العباد ونشرت السلام في ربوع العالم. (ص 45) (...) تدعي أني نقمة على الفكر وأربابه واني مثال النفاق؟ (...) أتعتقد يا أتفه من بعوضة اني سأترك لأمثالك من الأوغاد الحبل على الغارب ليلوثوا الأعراض وينتهكوا الحرمات؟ حروبنا العادلة؟ كفاحنا المقدس من أجل السلم؟ نظافة أيدينا ونقاوة سرائرنا؟ (...) ليشنق لكن قبل أن يشنق أريد أن يعذب» (ص 46) ثم يسمع صوت رشاش خارج القصر فيتضح أنها ثورة ويعلن الشاعر الذي كان يدافع عن الأخرس أنه (هوشي) صوت الشعب ثمّ يضيف «سأخبرك بما يفكر فيه الشعب... والشعب ناطق صارخ صاخب» (ص 66) لكن الامبراطور مصرّ على اعتبار الشاعر رجلا مهرجا ويحاول أن يوهمه أن « الثورة فاشلة» وأن كل أنواع الثورات فاشلة ولا يتسثني إلّا ثورته ضد جيرانه.

ان محاكمة سياسية كهذه ليست أمرا نادرا في بلدان العالم الثالث حيث تفرض السلطة نظاما وتدافع عنه بجميع وسائل القمع والتعذيب ولا تسمح لأي كان أن

يرفع صوته ليندد بتلك الممارسة، فهو نفوذ مطلق لا يترك مجالا لحرية الرأي والتعبير همه الوحيد احتكار السلطة ومنع كل القوى الحية من ممارسة حريتها. وهو يسخر العدالة لخدمته ولمقاومة كل من يعبّر عن موقف مخالف للمواقف الرسمية، ولخنق كل محاولة لتوعية الناس بأهم قضاياهم. وليس مردان صاغون الذي يزيف التاريخ ويستبد بالحكم إلّا امتدادا لسلطان تسين. فلكل منهما شرطة وفية بالمرصاد لكل مماطل وممتنع، من عملة وطلاب وأطباء ومحامين وموظفين وتجار وفلاحين كما جاء في كلام أحد وزراء مردان الذي يعتبر المساواة بدعة (ص 114) فهي بالمرصاد لكل من يضرب عن العمل أو يطالب بالزيادة في الأعطيات». (ص 117) في حين أن وزير العمل يرى الحل في طرد العمال وتهجيرهم وهو الذي يقضي عطلة الشتاء «في البلاد السويسرية لأنه يؤثر القمم الثلجية». (ص 110) يجيب الملك مردان بأنه « خليفة الله في أرضه» (ص 112) لكن نهايته الدامية لا تضع حدا للزيف بل تكرسه لأنه عرف كيف يزّيف التاريخ

ومن هنا جاءت أهمية وظيفة المثقف في المجتمعات النامية : فهو الذي يميز بين الحق والزيف ويفضح كل تجاوز للسلطة. ان الحلاج الجديد صانع كلام ولكن «من دم الجبل.. الأحمر من حروف النار.. من العرق.. من الدوار» (ص 24) انه يصيح في وجه كل من يريد أن يجعل منه مجرد مهرج يرقص الأوتار ويحلم بالربيع : «أنا سيد نفسي وعبد بني الانسان.. في خدمة بني جنسي.. في خدمة الانسان (...) أنا صوت من لا صوت له... حلم من لا حلم له... اسم من لا اسم له. قلب من لا قلب له شيء من لا شيء أنا الوعي... أنا القوة.. أنا العاطفة (...) أنا الجنون. عبقري أنا... سرمدي.. أنا النبّي المجهول.. أنا الانسان». (ص 25 — 26).

فرجل الفكر حسب هذا التصور لا يعيش لنفسه فحسب بل يخدم الانسانية ويترجم عن أشواقها. هو قادر على التصدي للقمع واعطاء دفع قوي للديمقراطية الحق ولهذا بالذات فهو عرضة لجميع أنواع التسلط من قبل الأنظمة الحاكمة التي تقرأ له ألف حساب وتسعى إلى احتوائه بجميع وسائل الترغيب واذا اصطدمت برفضه فانها تلجأ الى الترهيب. وهذا ما فهمه الملك مردان صاغون عندما خاطب وزيره ناهيد بقوله : «الرغبة والرهبة معا.. ولا نترك مجالا لذلك الشاعر المتهور القدّاح الذي لا ينفك ينبح ويؤلب القلوب ضد عرشنا... رجل يحلم بالعدالة بالمساواة» فيجيب ناهيد : «الشاعر القداح مات يا مولاي فيعلق مردان : «مسكين... مات وهو يأمل

ما لم يدركه ويجمع ما لم يأكل ويبني ما لم يسكن» (ص 122).

تلك اذن مأساة رجل الفكر إنه يزرع القيم والمبادىء راجيا أن يحيي ميت المشاعر لكن غرسه لا يثمر إلّا بعد طول المدى فينسحب من الوجود وفي صدره تختنق الأماني وتلتهب الحسرات.

لكن بعض المثقفين ينقطعون قبل نهاية الطريق : تغريهم زينة الدنيا وبهرج الأنوار فينشأ في نفسهم صراع مرير بين التمسك بالمبدإ وضغوط الواقع اليومي بين توقهم الى الحرية والعدالة ووضعهم الاجتماعي المقّيد بظروف الزمان والمكان فيصعدون أشواقهم إلى عالم الفن ويلجأون الى الرمز يبثون في ثناياه أفكارهم والى التاريخ يسقطون عليه رؤيتهم للعالم المعاصر.

وهل فعل مؤلف «حركات» غير هذا؟ الموظف الرسمي في قطاع الاعلام لا يمكنه أن يقول كل شيء بوضوح وهو الذي يعلم ما لا يعلم غيره ويرى ما لا يرى غيره فلجأ الى تسين شي هوانق تي ومردان صاغون وكليب وجسم فيهم معاني الاستبداد والقمع والزيف وأثار ضدهم الشعراء والجماهير وتعاطف مع المتمرّدين على الأنظمة البالية وفي نفسه توق إلى مشاركتهم الفعل لكن أصحاب الأرائك لا يفعلون بل يكتبون لمن يحسن القراءة أي لأمثالهم من المثقفين الحالمين بالمساواة والحرية كشاعر صاغون وشاعر الصين. ولكن الوهم الكبير هو اعتقادهم بأن مجرد الكلمات بديل للأفعال أو الظن بأنها هي الأفعال والحلاج الجديد يذهب الى أبعد من ذلك عندما يتحدث عن الكلمات الرصاص والكلمات الرشاش ويقول : «جملي أسماء وأفعال كلمات أفعال... رصاص ورشاش وصوتي هتاف... صداح بالكلمات الفاعلات.. الكلمات الواحدة تلو الواحدة وتلو الواحدة الواحدة تشهد على الزمان في قوة وإيمان بالحق.. بالانسان» (ص 25).

فهذا البعد النفسي مفيد من حيث اعتماده على واقع ملموس يعيشه الكاتب ويعيشه كل كاتب في وضعه : بدأ مسيرته الفكرية في لهيب التّحمس لقيم العدالة والحرية ثم دخل معترك الحياة وتقمص مسؤوليته فردا في خلية اجتماعية مضيقة فأصيب بالفتور لكن بقيت في أعماقه جذوة المفكر الناضج فحول أشواقه الى إبداع فني ومهما كان الأمر «صدق الشاعر وكذب الدجالون». كما قال بعض أشخاص «حركات» (ص 68).

ان هذه القراءة الشمولية المتحررة من قيود المدارس الأحادية قد ألمت ببنية الكتاب ووظيفتها وعلاقتها ببنية المجتمع الذي أفرز رؤية للعالم كما ألمت بالأبعاد الفكرية والسياسية التي يزخر بها الكتاب الى جانب تحليل للبعد النفسي المتعلق بتمزق المثقف العربي بين قيمه وأوضاعه.

لكنها رغم شموليتها فقد اكتفت في بعض الأحيان بالاشارة عوضا عن التحليل حتى لا يفرط البحث في الطول من ذلك أن الجانب اللغوي يحتاج وحده الى دراسة تثبت الجمع بين المتناقضات اللذي انبنى عليها. كامل الكتاب (الفصحى. الدارجة. اللغة الثالثة) كما يحتاج الأسلوب المتأرجح بين الايحاء والتقرير الى تركيز خاص. وبهاتين الزاويتين يكتمل النقد الشمولي الرافض للتحجر والاستلاب والتبعية والمتفتح على جميع الاجتهادات الجادة.

تطور التجربة الشعرية
عند محي الدين خريّف

ان المتتبع لمسار محي الدين خريّف الشعري يلاحظ أنه لم يطمئن الى أسلوب شعري واحد منذ أول قصيدة نشرها سنة 1949 الى آخر ديوان أصدره سنة 1987[1]. فالتطور هو أهم ما يميز عطاءه الشعري لذا فالتركيز على معالم هذا التطور وتتبع مساره من ديوان الى آخر من شأنهما أن يفضيا الى معرفة الخطّ التصاعدي الذي انتهجه الشاعر.

وأوّل ما نبدأ به هذا التحليل هو إحصاء دواوين الشاعر وما تحويه من قصائد ورباعيات. فقد أصدر محي الدين خريّف في ما يقارب العشرين سنة ثماني مجموعات شعرية صدرت ستّ منها في تونس واثنتان ببغداد. وهذه المجموعات الصغيرة الحجم بلغ مجموع القصائد فيها 262 إلى جانب 180 رباعية صدرت في ديوان واحد، وبلغ مجموع صفحاتها 820 صفحة أي بمعدل مائة صفحة لكلّ مجموعة. وقد اختار لها عناوين موحية تنبىء بمحتواها :

1 ــ كلمات للغرباء. الدار التونسية للنشر. 1970 ــ 160 صفحة.

2 ــ حامل المصابيح. نشر مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله. 1972. 120 صفحة.

3 ــ السجن داخل الكلمات. دار الحرية للطباعة. بغداد 1976 ــ 95 صفحة.

4 ــ مدن معبد. نشر ابن عبد الله. 1980، 93 صفحة.

5 ــ الفصول. بغداد 1981. 95 صفحة.

6 ــ الرباعيات. الدار التونسية للنشر. 1985. 100 صفحة.

---

(1) ولد الشاعر في واحة نفطة في 14 جوان 1934، وهو ذو تكوين زيتوني مارس مهنة التعليم الابتدائي ثم تحول الى وزارة الشؤون الثقافية حيث يهتم الى اليوم بتوثيق الأدب الشعبي، لقاء مع محي الدين خريف، فاطمة سليم ــ «الفكر» جانفي 1983، ص 63 الى 69.

7 ـ البدايات والنهايات. نشر بوسلامة. 1987. 85 صفحة.

8 ـ طلع النخيل نشر على نفقة المؤلف تونس 1987 88 صفحة

ويمكن أن نضيف الى هذه العناوين كُتُبًا أخرى للشاعر ضمّنها قصائد موجّهة إلى الأطفال أهمها :

1 ـ الطفل والفراشة الذهبية. تونس 1975.

2 ـ أغاني الطفولة. تونس 1978.

3 ـ محاورات الأطفال. تونس 1981.

4 ـ مجموعة مسرحيات شعرية للأطفال ـ تونس 1981.

ولمحي الدين خريّف اهتمامات أخرى تتعلق بالشعر الشعبي الذي يهتم بتوثيقه وتصنيفه في نطاق وظيفته في وزارة الشؤون الثقافية. وأفرز هذا الاهتمام جملة من الدراسات التي تعرّف ببعض الشعراء الشعبيين توجها بكتاب « مختارات من الشعر الشعبي» الصادر بتونس سنة 1986.

ومن جهة أخرى اهتمّ كذلك بالعروض لغاية تربوية فأصدر بالاشتراك مع أخيه عبد الباقي خريّف كتابا مدرسيا بعنوان «العَروض الميّسر» (نشر دار بوسلامة تونس 1986).

ـ 1 ـ

ومثلما يتّضح من تاريخ النشر فانّ هذه الأنشطة ليست متعاقبة بل متزامنة. وهذا التزامن من شأنه أن يحدث تداخلا بين النّصوص. فالاهتمام بالشعر الشعبي مثلا لا بد أن يترك بصماته في الشعر الفصيح معنى وإيقاعات وخيالا[2]. وهاجس الطفولة وتوجيه الأشعار الى الأطفال لا بدّ أن يتسربّا أيضا الى الدواوين الأخرى ويؤثرا في العديد من الصور الشعرّية والمواضيع المطروقة وهذا بالذات ما نجده في ديوانه الأوّل «كلمات للغرباء». فباستثناء بعض المعاني ذات البعد القومي فانّ مدار الشعر فيه لا

(2) انظر محمد صالح الجابري. الشعر التونسي المعاصر ـ الشركة التونسية للتوزيع 1974، ص 590.

يتجاوز الحنين الى الواحة مهد الطفولة، والشكوى من الغربة التي هي نوع من الفطام يولّد حزنا عميقا يتفجر دموعا وأنينا :

شربت الدموع
وقطعت ليل الشتاء الثقيل...
وكم مرّة كنت فيها أحسّ
بأنّي صغير
كأصغر شيء تراه العيون»(3)

فالغربة والحزن والحنين اذن هي المعاني السائدة في كامل المجموعة وهي غربة النازح من الواحة الى المدينة، غربة مادّية تفرز غربة نفسيّة وقلقا مرهقا، فيلتجىء الشاعر الى «واحة الذكريات» ويستحضر صور نخيلها و«خضرتها الربيعية» و«أبوابها الدهريّة» وسقوف النسيان فيها، ويسميها تارة «واحة الحالمين» وطورا «واحة المبدعين». وهي في كلّ الحالات «في الصحراء مرمية»(4). وتلحّ صورة النخيل على الشاعر فيستهلّ بها أوّل ديوان له، وبها يختم مجموعة دواوينه ويوليها الصدارة في عنوان «طلع النخيل» (1987). فالنخلة تعيش في أعماق وجدان الشاعر، وهي دوما حاضرة حتى في الغياب عن الواحة لأن ظروف الحياة تشدّه إلى المدينة والشوق يدفعه الى الخميلة، بينهما من حين لآخر عودة لا تزيد النار إلّا التهابا.

إلّا أن الشعر المعبّر عن هذه المعاناة ــ في هذه المرحلة بالذات ــ شعر شفّاف إلى أبعد حدود الشفافيّة. فكأنه موجّه الى الأطفال قصد تربية وجدانهم وأذواقهم بل كأنّنا ازاء طفل يرسم لوحة ساذجة زاهية الألوان :

بلادي بلادي
جمال الرّبى واخضرار الوهاد
وصوب الغمام
يزف الربيع إلى كلّ واد(5)

وتبدو الطبيعة في هذا الديوان ملجأ يبعد الشاعر ــ الى حين ــ عن صخب

---

(3) كلمات للغرباء. ص 44.
(4) نفس المصدر بطاقة قروية ص 56.
(5) نفس المصدر، ص 18.

المدينة وهمومها، فيناجي النبع والنهر المقترنين بالحنان والعذوبة والذكريات في «أغنية لعينين جنوبيتين» :

يا نبع، يا فيض الحنـــان غداة يعـــوزني الحنـــان
يا ذكريـــات حلـــوة دومـــا يردّدهـــا الـــلسان
يا سحـــر، يا نهر العذوبـة لا يغـــيض به الزمـــان[6]

وهذا المزج بين الطبيعة والوجدان هو ما دفع بعض نقّاده الى تصنيفه ضمن الرومنسيين في جانب من شعره وضمن «المدرسة الجديدة» في جانب آخر. فمحمد صالح الجابري يعتبره من الغنائيين الى جانب نور الدين صمود وجعفر ماجد وزبيدة بشيرة وجمال حمدي[7]. أما كاتب مقدمة «كلمات للغرباء» فانّه يقول عنه : «صورته الفنية وليدة مدرستين شعريتين عرفهما الأدب العربي المعاصر : المدرسة الرومنسية والمدرسة الجديدة... الرومنسية برقّتها ورفيف أحلامها، والجديدة بتمرّدها وطرافة منزعها»[8] وقد حصر هذا الجانب الثاني في التمرّد وطرافة المنزع، وهما في الحقيقة وجهان من وجوه الرومنسية أيضا لا يمكن فصلهما ثم ان عبارة «المدرسة الجديدة» لا معنى لها اذ لم تكن مصطلحا يدلّ على مقومات واضحة لاتّجاه يضم جملة من الشعراء أو الدواوين. وهذا الديوان بالذات لا يحوي صورا تجديدية بارزة تجعلنا نصنفه ضمن تيار تجديدي[9] يتجاوز الشابي. فظل الشابي لا يزال يسيطر على المشاعر وعلى الصور الفنّية والاستقلال عنه لا يبدو متيسرا في تلك المرحلة بالذات. فزيادة على معاني الحزن والحنين والغربة والطبيعة فانّ الشاعرين يلتقيان في غاية الشعر نفسه البريئة من مدح الأمراء وتملّق أصحاب السلطة. وألحّ الشابي على هذا المعنى إلحاحا وجعل مكانه شعرا وطنيا يفيض حماسا وحبّا. وأكده محي الدين خريّف في بعض قصائد هذا الديوان بقوله :

---

(6) نفس المصدر، ص 97.

(7) يميز الجابري بين ثلاثة اتجاهات الكلاسكيون (أحمد مختار الوزير والهادي نعمان وعبد المجيد بن جدو ومصطفى خريف وأحمد اللغماني) والغنائيون والواقعيون الاشتراكيون (منور صمادح والميداني بن صالح وأحمد القديدي). انظر الشعر التونسي المعاصر 369.

(8) مقدمة الديوان، ص 7.

(9) يعتبره الحميدة الصولي «مستقلا عن حركة الشعر في تونس... وحتى في بعض الأقطار العربية «محي الدين خريّف شاعرا. ضمن كتابه «دراسات نقدية في الأدب التونسى الحديث»، الأخلاء، ص 98.

«أنا لم أذنب، لم أكتب شعرا في مدح أمير مخذول
بات يضاجع غادة كسلى ويراوده الأمل المعسول»[10].

وإعجاب خريّف بالشابي لا يخفى على أحد. فقد أهدى إليه قصيدتين : الأولى بعنوان «أبو القاسم الشابي» (ص 101) والثانية في الذكرى الثلاثين لوفاته بعنوان : «من أجل أن تخضوضر الكلمة» (ص 123).

إلّا أن الشابي قد ترفّع عن شعر المناسبات ولم يربط قصائده ربطا مباشرا بظروف نشأتها. أما محي الدين خريّف فانه في هذا الديوان لم يرق الى مستوى التجريد والاطلاق بل بقي ملتصقا بأحداث واقعية التصاقا ليس محمود العواقب في كلّ الحالات. فهذه «أغنية الى قابس» يعدّد فيها أوصافا بسيطة تقرّب كلامه من النثر :

سماؤها زرقاء
وأرضها عرائس مخضوضرة
ربيع .دائم
طيور شاديات
روض مونق[11].

وهذه أبيات يخاطب فيها حمام الأنف بصفة مباشرة :

يا حمام الأنف يا أجمل قرية
عرفت مجد البحار
ووعت لحن الأزل...[12].

وهذه قصيدة مهداة الى الشاعر أحمد اللغماني بمناسبة صدور ديوانه «قلب على شفة»[13] وأخرى قيلت في وفاة الفقيد مصطفى خريّف بعنوان «كلمات للعائد بعد الغروب»[14]. وهذه «كلمات للعام الجديد» (ص 53) يستعرض فيها قضايا العالم

---

(10) كلمات للغرباء ص 111 ويقول الشابي :
لا أنظم الشعر أرجُو بهِ رضاء الأمير   بِمَدْحَةٍ أو رثاء تهدى لرب السرير
الديوان ص 26

(11) كلمات للغرباء، ص 47.

(12) نفس المصدر، ص 33.

(13) نفس المصدر، ص 50.

(14) نفس المصدر، ص 154.

الثالث استعراضا يكاد يكون تقريريا :

يا عام ماذا تحمل الأيام في الطريق
لفاقد الحبيب والصديق
لمعشر الجياع في سهول آسية
للسود في افريقيا الحزينة
تصدّر البترول والذهب
لترجع النخاسة اللعينة[15].

ويهاجر أحد أقاربه الى مدينة تولون (Toulon) بفرنسا للعمل هناك فيسجّل هذه الهجرة في أبيات لا ندري مدى درجة التّعالى الشعري فيها. فالأب يسأل :

«عن النازح المبعد
بطولون أو ببلاد المحال
ويرجو السلامة
ويدعو الاله بقلب صد»[16].

ويحضر الشاعر حفلة غنائية للمطربة نجاة الصغيرة سنة 1964 فيعبّر عن إعجابه في قصيدة بعنوان «نغم أنت» (ص 86).

وان استلهام الواقع المعيش في حدّ ذاته ليس نقصا بل هو ضروري لاكساب اللهجة صدقا فنيا يساهم في تجويد القصيدة. لكن التعبير عنه بصفة مباشرة هو الذي ينزل بالأبيات الى مستوى النثر التقريري الجاف والخالي من النفس الشعري. فالشاعر يرى ويحسّ ويختزن الصور والأحاسيس بل ويختزن حتى الزمان وامتداده والفرح وأطرابه والحزن والحنين والاعجاب والخيبة وغيرها ويصهرها صهرا في ذاته ثم يخرجها الى الناس في شكل صور شعرية عميقة الدلالة، بعيدة المعنى لا يدركها إلّا من راض نفسه على المعاناة.

ومن جهة أخرى لاحظ مقدّم الديوان أن «القصائد التي نظمها على النمط التقليدي استخدم لها ــ كما يفعل الرومنسيون ــ الأوزان الهيّنة ذات الترنيم الخفيف كالرمل والمتقارب والمتدارك والرجز والكامل»[17]. وهذا صحيح اجمالا ولا يفسّره إلّا

(15) نفس المصدر، ص 53.
(16) كلمات للغرباء، ص 63.
(17) المقدمة، ص 11.

تاريخ نظم الديوان. فهذه أول مجموعة شعرية يصدرها الشاعر، تمثل بداية الطريق ومرحلة لا بد من تجاوزها. وليست الرغبة في التجذيد منعدمة عنده. فهو لا يستنكف الشعر الحرّ. لكنّه يريد أن يتحرّر من الوزن ــ وليس من الايقاع ــ والوزن يشدّه. فقصيدة «الأم» مثلا أثبتت في الديوان في شكل شعر حرّ[18] وأثبتت في بعض الكتب المدرسية في شكل عمودي موزون. وايقاعها التقليدي جعلها قابلة للتلحين :

أمّـاه يا حزني ويـا فرحـــي	يا بسمة الأطفـال في المهـد
يا فرحــة المشتـــاق هدهـــده	بوح الصفـــاء وبـــاعث الـــودّ

لكن يجب الاقرار أن هذا النوع من التلاعب بالتوزيع الايقاعي لا يشمل كامل الديوان. ولا شكّ أن لمصطفى خريّف على الشاعر تأثيرا في أوزان العديد من قصائد هذا الديوان[19]؛ لكن الاستقلال عن «شوق وذوق» كان مبكرا ربما بتأثير خارجي يتمثل بالخصوص في إشعاع السياب وسائر رواد الشعر الحرّ بالعراق. ولكن هذا التأثير أيضا محدود جدا اذ لا نجد في «كلمات للغرباء» قصائد نهرية مثل «المومس العمياء» و«الأسلحة والأطفال» ولا توظيفا للأسطورة كالذي نجده في العديد من قصائد دواوين السيّاب «أزهار وأساطير» و«المعبد الغريق» و«منزل الأقنان» وبالخصوص «أنشودة المطر». ولا يمكن أن نرجع تعبير الشاعر عن حسه القومي في قصائد «أنّات نازح» (ص 76) و«بطاقة عربية» (ص 79) و«سوف يعود الربيع» (ص 147) الى ذلك التأثير أيضا. فصاحب «كلمات للغرباء» يترجم عن أمله وأمل الملايين من العرب في تحرير فلسطين. لذلك تختم هذه القصائد الثلاث بانفتاح متفائل ينمّ عن صدق العزيمة والاصرار على استرجاع الحق المغتصب :

وتذكر أنّ اللقاء بحيفا
ويافا ومرفئها والجليل
قريب قريب
برغم ليالي الفراق الطويل
ورغم العوادي ورغم الخطوب[20].

---

(18) كلمات للغرباء، ص 29.

(19) للشاعر كتاب بعنوان «صور وذكريات مع مصطفى خريف»، الدار العربية للكتاب 1977.

(20) كلمات للغرباء، ص 76.

وفي الديوان بوادر انطلاقة الشاعر نحو لغة يشترك فيها أهل التصوّف ولكن لا يجب أن نبالغ في تضخيم هذا المنزع في هذه المرحلة. فالأمر لا يعدو إشارات بسيطة جدًا لا تدل على معاناة حقيقية ولا تبرر قول علي الشابي في مقدمة الديوان «دقة خيال، وخفة لحن، وشغوف بالطبيعة لا ينتهي تجللها صوفية غامرة عرفها فنّانو الجريد، هي أظهر ما يطبع الصورة الفنية لشعر محي الدين خريّف[21]» وتصريح الشاعر في إحدى قصائده :

أنا من قرية في الزهد صوفية

إلا يكفي لاعتباره رائدا في هذا المنحى الذي سوف يبرز بوضوح في قصائد بعض الشعراء الشبان بتونس.

هل يمكن أن نقول إن «كلمات للغرباء» يمثّل بداية متواضعة تمهد لنوع من النضج في «حامل المصابيح» وبالخصوص في «مدن معبد»؟

— 2 —

فـ «حامل المصابيح» (1973) امتداد وتعميق لذلك الديوان الأوّل نجد فيه نفس معاني الغربة والحنين والحزن، ونفس التغنيّ بالوطن والفلّاح. أما الاشارات الصوفية فانها موظفة لتمجيد الشعر والشاعر، وهي مجرد مجاز لفظي حتى في قصيدة «دراويش الحضرة»[22] التي لا نجد فيها سوى وصف خارجي لهم وإعجاب بحبهم الالاهي الكبير. وأقصى ما يشير الى التصوّف هو التشبه ببعضهم كما نجده في قصيدة «غربة أبي الهندي» (ص 92).

إلّا أن الجديد في هذا الديوان الثاني يتمثل في الوعي بأهمية التراث وتوظيفه في الشعر. فنجد قصائد عديدة تحمل أسماء أعلام الشعر العربي والتصوّف الاسلامي مثل «مذكرات أبي نواس» (ص 56) و«موت عمر بن الفارض» (ص 62) و«صبابات البهلول بن راشد» (ص 69) و«غربة أبي الهندي» (ص 92) و«حديث مع عروة بن الورد» (ص 107).

---

(21) مقدمة الديوان، ص 7.

(22) حامل المصابيح، ص 67.

ويتمثل التعميق في تجاوز الحزن والغربة الى البحث في جذورهما. وهو ما لم يكن يشغل بال الشاعر في «كلمات للغرباء». إنه بحث عن هوية الانسان :

ابحث عن نفسك يا انسان...
في كِلْمَةِ شعر سحريّة
في لَوْنٍ هَامَ بريشة فنان مفتون
في نظرة عين عسليّة

غير أن مأساة الانسان أعمق من ذلك اذا مات الحبّ في القلوب :

لكن ما نُوحٌ عاد
ولا ظهرت للناس بشارات...
سنعيش لننظره وجها مشرق
سنراه على أبواب قرانا
يحمل مصباحا أزرق
يتحدّى به ظلمات قلوب
مات بها الحبّ المطلق...

ويتضح من هذا الكلام أن أسباب الحزن في هذا الديوان أعمق من الأسباب المادية والمباشرة التي ألهمت قصائد الديوان الأول. وهو ما لم يلاحظه محمد الصالح الجابري عندما أكد في تقديمه لـ «حامل المصابيح» على تلك الأسباب المباشرة بقوله : «مردّ هذا الحزن هو أن الشاعر يمنى بفقدان ما كان يجده في قريته التي استوطنها جلّ سنوات الصّبا والشباب من التآلف والوشيجة، ويمنى بضياع أصدقائه منه، ويخيب لأن انتقاله من القرية الى المدينة لم يسبب له غير الأسى والحسرات فعكف عندئذ على تشييد ملكوت خاص به بعد أن نشد الحقيقة فلم يظفر بها»[23].

اذن غاب الخليل وغاب النخيل وغاب الحقّ ولم يبق إلّا الانتظار، انتظار عودة ديوجين يحمل مصباحا أزرق. وفي انتظار هذه العودة ليس أفضل من الكلمات ملجأ. وهكذا نشأ الديوان الثالث «السجن داخل الكلمات» (بغداد 1977).

---

(28) مقدمة الديوان، ص 8.

— 3 —

أدرجت في الديوان قصيدة «مواعيد» التي لا يزال الحنين فيها الى الواحة يولّد الأحلام، لكنها مجرّد أوهام ومواعيد. ولذلك كان اللجوء الى «السجن داخل الكلمات». وهو عنوان القصيدة الموالية. وبين النصين أسبوع واحد[24] فكأنه قرار مفاجىء ناتج عن اليأس. وبهذا القرار يستهلّ القصيدة :

سأسكن داخلها
سأموت كما مات يوما رفاق الطريق
ولكنّني قبل موتي، سأشرب رحيق الرحيق»[25].

وبه يختمها : :

سأسكن داخلها
واذا عاد يحملني للمرافىء البعيدة
سأجوب الشتاء وأقطعه
وأغنّي وأكتب ألف قصيدة»[26]

وذلك ما فعل في مستقبل الأيام. فللكلمات أهمية قصوى في وجدان الشاعر. انها البلسم الذي به تضمّد الجراح :

وَهَنَ السَّاعِدُ
وأنا بالحديث أداوي جروحي[27].

فالكلمات سجن لا محالة لكنه ليس كبقية السجون خانقا للحرية بل هو انعتاق وخلاص من سجون الحزن والغربة والحنين. وسحر البيان لا يضاهيه إلّا سحر المحبة فهي أيضا انعتاق وبلسم، فعندما تطول أحزان الخنساء، وتغيب النجوم ويختفي المصباح ويقلّ خبز الأفراح ينزل الحب مصباحا سحريا يضمّد الجراح ويزيل الغربة

---

(24) نظم الأولى في 25 جوان 1973، ونظم الثانية في 4 جويلية من نفس السنة.
(25) السجن داخل الكلمات، ص 78.
(26) نفس المصدر، ص 79.
(27) من قصيدة «الطريق الى قلعة بنى حماد»، السجن داخل الكلمات»، ص 24.

ان كنت مريضا سوف يفكّ ضمادك
ان كنت غريبا سوف يردّ بلادك[28]

ولعل هذا الوعي بأهمية الكلمات ومفعولها السحري هو الذي جعل الكثير من قصائد هذا الديوان بالذات منفتحة على الأمل. ففي قصيدة «نداء من وراء الحجرات» يلحّ الشاعر على مشقّة الانتظار وقسوة الحواجز المانعة من اللقاء ثم يختمها بكلام فيه الكثير من التفاؤل :

مُرَّ إنْ شِئْتَ
أو فاجلس الآن مثلي
وارقب الشمس
فالشمس لا بدّ أن تغمر اليوم حقلي[29].

لكنه تفاؤل لا يدلّ على صدق العزيمة بل هو مجرّد انتظار سلبي وجلوس مطمئن. وتختم «وصيّة الوليد بن طريف لأخته ليلى» بنفس اللهجة المتفائلة لكن الأمر لا يتجاوز الحلم بالخصب والحرية، وما أدركت الغايات بالأحلام ولو كانت أحلام اليقظة :

رفقائي أسألكم :
ما همّي ان متّ وأنا حيّ؟
سيلوب سحاب فيه المطر الأكثر خصبا للناس
وسيمشي الحرّ ولا تقفوه عيون الحرّاس»[29].

وكأن هذا الانفتاح صار بنية قارّة في القصيدة فجعلها دوما شطرين شطرا وصفيا فيه ذكر لأحوال بائسة وشطرا منفتحا ينبىء بالاشراق. واقتربت نهاية القصيدتين من حيث الشكل من خرجة الموشحات التي تختم حسب ابن سناء الملك في «دار الطراز» بغناء أو قول طريف يمهّد له بغنّى أو غنّت أو قال أو قالت. وهذا ما نجده في العديد من قصائد «السجن داخل الكلمات» وبالخصوص في قصيدة «مواعيد». فبعد أن ذكر الشاعر الحسين والحزن العميق الذي ولّده مقتله، يخاطب أمّه قائلا :

---

(28) من قصيدة «ابراهيم بن أدهم في صحراء الحزن»، ص 39.

(29) السجن داخل الكلمات، ص 37.

سأراك وأحمل أيّامي
والخبز وأقمشة الصين
وأغني بصدرك أغنية الغربة :
«يا طير يا ضارب أجنحة السّحب
ودّع أحبابي اليوم وبعد غد
سأطوّق جيدك بالذّهب»[30].

وذكر الحسين في هذه القصيدة يمثّل تصعيدا لتوظيف التراث في هذا الشعر
الشاعر حوّل الأسماء التراثية العديدة في هذا الديوان الى أساطير عوّض بها اس
الأسطورة ذات المصادر غير العربية مثل الاغريفية والفرعونية والبابليّة. فأسماء
ابن حزام والوليد بن طريف وابراهيم بن أدهم وأبي يعقوب الشاهد وأيمن بن
وحتى امرىء القيس والمتنبي قد صارت رموزا أسطورية يكسبها التعامل مع ا
بعدا جديدا. فالشاعر يتلبّس بهويتهم ويستجمع شخصياتهم ويصهرها في و
ولغته وصوره الشعريّة. لكن يجب أن نلاحظ أن هذه العملية لا تدرك مستوى
القصصي الذي يكسب الأسطورة بعدها الحقيقي. فمدار الأمر مجاز وأخيلة
التراث متنفسا وإيحاء لا غير. وأبرز مثال على ذلك يتمثل في رؤية الشاعر ل
فهو عنده لا يتجاوز المفهوم العربي القديم الذي يكاد يكون مرادفا للدهر ا
بدوره للقدر. فالزمان خارج عن ارادة المرء وهو المتحكّم في حاضره وفي
وهذا التصور المسطح لمفهوم الزمن يكاد يشمل كامل الديوان لا نستثني إلّا
واحدة تحمل عنوانا دالّا : «تنبؤات صاحب الوقت» (ص 80) وبالخصوص

يأتي وفي أعماقه الزمن
حزمة أوراق رمتها الريح[31].

ولو تواصلت القصيدة على هذا النسق لكانت من أجمل الأشعار الموحية
طريف لطبيعة الزمن. لكن بقية الأبيات ترجعنا الى زمن مادي يسهل قياسه بال
والأيام. ●

---

(30) السجن داخل الكلمات، ص 77.
(31) السجن داخل الكلمات، ص 80.

ولا يختلف تصور الزمن في «أحزان عروة بن حزام» إلّا في الظاهر. فكأننا بازاء مفهوم وحدة الوجود الذي أبدع ابن عربي في بلورته. لكن التعمق في الصورة لا يحيل على هذا المفهوم :

فلا بدّ أن يأتي الزمن الواعد
زمان البداية
وألقاك والكلّ في كوننا واحد
سبيل وغاية (ص 20)

هل هي مجرّد كلمات في ديوان يحمل عنوان «السجن داخل الكلمات»؟ قد نجد الجواب في «مدن معبد».

— 4 —

صدر هذا الديوان اثر صدور «السجن داخل الكلمات» مباشرة وهو من الناحية المضمونية يمثّل نقيضه تماما. فهو انعتاق بينما السابق سجن باعتبار العناوين فقط الفضاء فيه شاسع جدا، يرفض الحدود والحواجز ومركّز تركيزا يكاد يكون كليا على الترحال والأسفار، تكثر فيه كلمات «الأرض» و«البحار» و«الطرق» و«الصحراء» و«المدائن» و«الرحيل» و«السفر» ولنتذكر العنوان : مدن معبد.

لكن هذه الفضاءات تتجاوز المواصفات المعروفة للمدينة والطريق والبحر والصحراء وتنطوي على بعد مجهول لا يدركه إلّا من راض نفسه على توسيع آفاقه وتفجير طاقاته :

أنا أهوى المسير ولكنّني لا أحبّ الحدود[32]
هذه طرق يعجز السالكون عن قطعها
وهي ليست مجالا لكلّ مغامر[33]

وفي هذا المجموع تحوّلت الكلمات التي كانت سجنا في المجموع السابق إلى أنغام

---

(32) من قصيدة «السفر الى أغمات»، ص 65.
(33) من قصيدة «قراءة في كفّ بحّار»، ص 76.

وحلّ المغني معبد محلّ امرىء القيس. لكن أية أنغام هذه؟ انّ وجهتها تظهر منذ التقديم :

حمدا له حمدا لآلائه لنعمـــــة أربت عن الحدّ
فلي هوى ليس له آخـــــر يصلنـــي بالعَلَـمِ الفـــرد
دنيـــاي أنغـــام لو عشتَها لسرت في نهجـــي وفي قصدي[34]

هي اذن نغمة صوفية لكنها الى ابن عربي والششتري أقرب منها الى معبد. وتتواصل الرحلة على هذا النسق في القصيدتين المواليتين : «الصفحة الأولى من كتاب الأسفار» (ص 7) و«الصفحة الثانية من كتاب الأسفار» (ص 11). فاذا الابعاد في دنيا الله طريق، واذا الاغتراب تجدّد مستمر، واذا الحبيب يصدّ وينكشف. اذن فالمعاني الصوفية التي كانت مجرد وسيلة ايحاء شعري انقلبت هنا إلى مصدر الهام. ومع ذلك فاللّبس باق : معاناة أم محاكاة؟ الجواب في قصيدة «اطلالة» واضح :

جهل الخَمْرَ السكران، ولم يعرف خمري
أمري عجب
يا من يعنيه غدا أمري
أمشي ومعي حبي
من كان يهدّده الفقر
فليدخل مثلي مدائن ربّ التّاج
ليغوص ويسبح في الذّهب الوّهاج[35]

رحم الله أبا مدين وابن سبعين وابن عربي والنّفري، فقد عبّدوا للغرباء طريق الحلول والاتحاد. لكن ما أصعب الطريقة وما أشقّ الطريق يتواصل الى أن يكون الوصول أي الحلول :

هنـا السفائـــن قد ألـــقت مراسيها والكأس قد نضبت في كفّ ساقيها
طابت لياليك بعد اليوم لا سغب ولا سهـــــاد ولا نفس تمنيها[36]

وعندما نصل الى هذا الحد نتساءل : أين النخلة والوّاحة، أين الأمّ ودموع

---

34) مدن معبد، ص 5.

(35) نفس المصدر، ص 26.

(36) الصفحة الأولى من كتاب الأسفار، مدن معبد، ص 9.

الفراق، أين الأحزان الرومنسية التي يعجّ بها ديوان «كلمات للغرباء» وديوان «حامل المصابيح» و«السجن داخل الكلمات»؟ لقد اختفت في هذا المجموع أو كادت، بل تحوّلت الى رموز وعلامات تنير الطريق. ان الحنين باق، والحزن باق، والشوق الكبير باق، لكنّ الرحيل والابحار والتوّق الى عوالم مجهولة حلّت محلها، بل صعّدتها تصعيدا بيّنا تجاوز النخيل الى رمز النخيل وتجاوز بذلك الأسلوبُ الايحائي الأسلوبَ التقريري. وبعد أليس الشعر لمحا؟

وبذلك بدأنا نتحسّس تطورا في الشكل أيضا : ففي الدواوين السابقة كنّا نحسّ أنّ الشاعر يقدم شعرا عموديا في شكل شعر حرّ وذلك بالتصرف في توزيع التفعيلات على السطور وتنويع القافية والمزج بين البحور. في هذا الديوان نحس أن الشاعر يكتب فعلا شعرا حرا. فتقطع الايقاع حلّ محله جمل طويلة تناسب ثراء الالهام وتشعب المعنى، وكثرت المعاضلة لأداء نفس طويل يعجز السطر المحدود عن استيعابه. وكأن الشاعر يحسّ رغم كل ذلك أنه عاجز عن التعبير عما يجيش في صدره من أحاسيس فيستعين بشعر غيره ويضمنه قصيدته. من ذلك تضمينه لشعر عنترة وشعر أبي دهبل الجمحي في قصيدته «الصفحة الثانية من كتاب الأسفار» وتضمينه لشعر جعفر بن علبة الحارثي في قصيدته «هواجس جعفر ابن علبة الحارثي في الأسر» (ص 15)، وغير ذلك.

ويمكن تفسير هذا التحوّل في الشكل بتأثير الشعر العراقي الحديث والشعر المصري الحديث وبالخصوص الشعر اللبناني، فربما كان لأدونيس ونزعته الصوفية تأثير مباشر في شعر محي الدين خريف وغيره من التونسيين الذين بهرتهم التجربة (ما يسمى بمدرسة القيروان خاصة). وربما لم تكن العلاقة علاقة تأثّر وتأثير بل مجرّد اتجاه عام انتشر في كافة أقطار الوطن العربي نتيجة اكتشاف النصوص الصوفية القديمة ورد الاعتبار الى روادها. ومهما كان الأمر فان «مدن معبد» الصادر سنة 1980 يمثل في نظرنا ذروة بلغها الشاعر عندما بدأ يقترب من سن الخمسين. فكأن التجربة الشعرية بدأت في النضج ولا نعرف بعد هل الدواوين اللاحقة تمثل تعميقا لها. ففي السنة الموالية صدر ديوان «الفصول» في بغداد. وهذا لا يعني أن نظمه لا حق لمدن معبد.

— 5 —

فعلا فان نصوص هذا المجموع غير المؤرخة لا تمثل تطويرا للديوان السابق ولا حتى

امتدادا له بل هي تحيل على المحطات السابقة له وبالخصوص على محطة «السجن داخل الكلمات». ففي «فعل الكلمة» (ص 22) يذكّرنا الشاعر بالأهمية التي يوليها لسحر الألفاظ :

سأبقى على الباب أخدم زواري القادمين
أجدف خلف سحابة
وأجتثّ بالكلمات جذور الكآبة»

فهذا الديوان يتميز عن غيره من الدواوين بهذا التقسيم الى فصول، كل قصيدة تستأثر بفصل منها وبمحور خاص (فصل الميلاد ــ فصل الأقحوان ــ فصل الرسائل ــ فصل الأغاني ــ فصل تونس ــ فصل الماء ــ فصل الحياة...) فكأنّه تقسيم هندسي ناتج عن ارادة منهجيّة. لكن الشعر اطلاق، يرفض التقسيمات والفصول المتساوية كمّا والمتشابهة شكلا. ففي «مدن معبد» تنويع يبدو أنه ناتج عن التداعي والانسياق لجموح العاطفة والخيال وعن عدول يوهم بالمعاناة. وكان من الناحية الايقاعية جامعا في نفس القصيدة بين الشعر العمودي والشعر الحرّ وأحيانا النثر الشعري. لكن في هذا الديوان كلّ النصوص متساوية ومصاغة في شكل شعر يبدو حرّا. فكأنّه نظم دفعة واحدة لغاية ما... لذلك لا نرى حاجة في التّوقف عنده طويلا، فالانتقال الى «الرباعيات» أولى.

ــ 6 ــ

وانّ تاريخ صدور هذا الديوان (1985) أيضا لا يعني شيئا. فلا نستطيع أن نعتمده لنرى فيه مرحلة من مراحل تطور الشاعر اذ بدأ كتابة هذه الرباعيات كما يقول في المقدمة منذ سنة 1969. وقد واكبها قراء جريدة الصباح منذ ذلك التاريخ.

وشكل الرباعية معروف في التراث وأشهرها رباعيات الخيام. وهو شكل أقرب إلى العمودي منه الى الحرّ. والشاعر في المقدمة يثبت أنه «يقلد شكلا من الأشكال المألوفة والمعروفة لأن المعاناة هي التي اختارت هذا الشكل لتجعله وعاء «لتصبّ فيه ما حمله صاحبها من هموم وما صادفه في حياته وحياة الناس الذين حوله من مشاكل يومية سواء منها الفكرية أو السياسية أو الاجتماعية[37]. وفي نفس هذه المقدمة يثبت

(37) الرباعيات، المقدمة، ص 7.

الشاعر تعلقه بالتراث وقصده الى اثرائه والباسه ثوبا جديدا، كما يثبت تعلّقه بالمبادىء الانسانية وبالنزعة القومية.

اذن فقد واكب هذا الشعر حياة الشاعر منذ ما يقارب الثلاثين سنة، وعكس بطريقة ما تفاعله مع الأحداث الذاتية والموضوعية. لذلك فهو يخصّ هذا الديوان بعطف خاص. وهو لا يحوي كامل الرباعيات التي نظمها اذ يؤكد في المقدمة أيضا أن «الجزء الأكبر منها ما زال مخطوطا» وهو يرى في هذا الجزء المنشور «خيطا جامعا في الشكل والموضوع ووحدة زمنية ظهرت فيه». وكان بودّنا أن يؤرّخ الشاعر هذه الرباعيات حتى نعرف طبيعة هذه الوحدة والظروف التي أفرزتها. لكنّه لم يهتم بتاريخ كل رباعية. يجبُ اذن أن يعوّل الدارس على قرائنه ليجد ذلك الخيط الجامع الذي ذكره في المقدمة.

فأول ما يلاحظه قارىء الديوان أن تنوع القوافي مواز لتعدد الرباعيات، فكل رباعية تستقل بمعنى واحد ويختم كل بيت من أبياتها الأربعة بنفس القافية. فليست هناك اذن صلة موضوعية بين رباعية وأخرى. وفي هذا ما فيه من عسر التكثيف والتركيز. فالشاعر سجين العدد والايقاع وهو مضطر أن يقول كل ما عنده في حدود ذلك الوعاء، والفائض من الفكرة أو الاحساس يضمنه بعض الكلمات الموحية والقارىء يكمّل البقية. وليس من الممكن اعتمادا على الاخراج المطبعي وتوزيع الرباعيات على الورق اعتبارها بأكملها قصيدة واحدة نظمت في أوقات متباعدة. ومهما كانت وحدة النّفس ووحدة اللغة ووحدة الأسلوب فلا يمكن إثبات شيء من التسلسل بينها. فهي ومضات متعاقبة ومتباعدة من حيث الموضوع. ومع ذلك من اليسير استخراج جملة من المواضيع ودراستها انطلاقا من كامل المدونة، ونقتصر في هذا المبحث على الزمان في الرباعيات. فقد تواتر ذكره في العديد منها.

فالزمان في الرباعيات هو الزمان العادي، أي المادّي القابل للقياس خلافا للفضاء في «مدن معبد» الذي لا يحدّه حدّ. فهو يحيل على الماضي مباشرة، أو على اللحظة التي يعيشها الشاعر أو المستقبل القريب المقترن بالأمل :

أبدا يطلب السؤالُ الجوابا   أعتابا فما أمرّ العتابا
كرِهَتْ جِدَّةُ الليالي وقوفي   خلف باب ظننته أبوابا
طوّحت بي السنون يا غربة الـ   روح التي لم تزدني إلّا اغترابا
لو. تقرّبتها لبؤت بما آب   به القارضان قابا فقابا[38]

والزمان أيضا رمز للقدر المحتوم. فالشاعر يعبّر عنه بكلمات الليالي والأيام والسنين. فهو يلتقي مع مفهوم «الدهر» أي الذي لا يستطيع الانسان أن يردّ قضاءه :

سافري فالديار مثل جميع الناس   إن غالها الزّمان تسافرْ[39]
أتْرِعِ الكأسَ بالجنوب وهاتِ   فلقد فرّق الزّمانُ سقاتي[40]

وقد يجمع الشاعر بين الزمان والمكان في نفس السياق في معناهما المباشر والمسطح :

أنت مثلي بذي المدينة لا اسم.. ولا شارة ولا عنوان
يحتويك المكان رقما من الأرقام ألغت حسابَهُ الأزمان
لم تزل في صراعها الدهر مطلوبا وهيهات يستريح المدان
أنت ظمآن في مساربها اليوم... وانّي كما ترى ظمآن[41]

هذا كامل تصور الشاعر للزمان. فلا نجد في هذا الديوان ــ وغيره ــ ذلك الاحساس المفجع بالزمان وكينونته وديمومته وسيرورته بل نجد زمانا تراثيا لا يعكس تجربة عميقة ولا معاناة مرهقة.

فهذه الرباعيات اذن لا تمثل من الناحية المضمونية مرحلة جديدة تضاف الى المراحل السابقة اذ هي متزامنة معها جميعا (1969 ــ 1985). فنفس مواضيع

---

(38) الرباعيات، ص 52.
(39) نفس المصدر، ص 46.
(40) نفس المصدر، ص 53، وانظر أيضا ص 72 وص 75.
(41) نفس المصدر، ص 49.

الحنين والغربة والحزن[42] ونفس النزعة الاصلاحية ونفس الحسّ القومي ونفس هموم المجتمع تعاد في شكل رباعي. بل هناك إحالات مباشرة على الدواوين السابقة. مثال ذلك حديثه في احدى الرباعيات عن حامل المصابيح :

كنت يا حامل المصابيح في الليل تؤم الديار دارا فدارا (ص 99).

هل نجد تفسيرا لهذا التواصل في قوله :

يَوْمُكَ المرتَجَى كأمسك سيان فلا شيء في الحياة جديد

وهل تكون النهايات هي البدايات؟

— 7 —

في ديوان «البدايات والنهايات» (1987) لا نعرف كذلك تاريخ نظم القصائد، ولكننا اعتمادا على تحليلها الداخلي امّا أن نربطها بمرحلة «كلمات للغرباء» (1970) وامّا أن نعتبرها عودا على بدء. فهذه النهايات هي البدايات كما يقول الشاعر نفسه في التقديم :

كانَتْ بَدَايَاتٍ ولكنها صارت — يا حُبي — نهاياتِ

سبب ذلك هو التعب من كثرة الترحال

تعتب رِكَابي من عبور البحر والسفر
(ص 6).

فهي اذن عودة الى النبع الصافي وحنين الى الوطن الأم :

«وقلوب تحَرَّقُ بين الضلوع لذكر الوطن
يسأل الماء عنّي
ويسأل أحمد جاري
وتسأل نسرين تسأل
حتّى تذوب الشموع وينضب نهر الدموع[43].

---

(42) انظر هذه المواضيع في الرباعيات، ص 31 و44 و94 وانظر موضوع الصداقة صفحات 75 — 80 — 87 — 90 وموضوع التصوف : صفحات 56 — 67 — 99.

(43) البدايات والنهايات، ص 10.

وصار الشاعر يستلذّ «حديث الضياع» و«دموع الوداع» ويخاطب النّخيل بقوله :

واذا ما استطعت فخذني
أيا شجر الشمس
لأني عليم بأنك سوف تعود[44].

وهكذا تكتمل الدائرة : فجلّ المعاني التي جاءت في الديوانين الأوّل والثاني تعود، والغرباء يعودون ونبقى في انتظار النفس الثاني :

لم يكن صوت نوح ولم يك رجع الصّدى
ولكنّها شارّة من نهايات هذا الطريق

وتعود صورة الام تنسج مثل أريان ما سوف تنكشه غدا في انتظار عودة الغريب وتعود النغمة الرومنسية أيضا بعد أن كنا نظن الشاعر تجاوزها فهذه :

جموع النّسور التي تستلذّ الدموع العصيّة (ص 15)

ويحس الشاعر أنه عاد فعلا الى الواحة :

أحسّ النّخيل يعانقني من بعيد (ص 20).

والمولى الذي كان في «مدن معبد» مقصدا وغاية يتحول في «البدايات والنهايات» الى مولاة ترمز الى الواحة من جديد :

وجه مولاتي جميل كالبحر
وذوائب مولاتي كالغيث النازل في غبش الفجر» (ص 24).

ويتعمق الحزن من ديوان الى آخر حتى يصير هنا «معتقا» كالخمرة الصوفية. ففي قصيدة «الحزن المعتق» (ص 66) نغمة صوفية عناصرها الحزن والسياحة والحب الالاهي والشموع وانهيار الحدود في وحدة الوجود، ثم استثناء يلغي كلّ ما سبق بل يوجّهه الى حبّ الوطن :

---

(44) نفس المصدر، ص 13.

«لكنّني وأنا من تراب بلادي صنعت
وفي حضنها نمت من ألف عام
حرير السواقي ونخل الحزانى
وليل الأغاني الغريبة
تشدّ يدي كي أعيش هنا وأموت هنا
وليل المحبين ليس له في الحساب صباح
أيا سيّدي أنت منّي
ولكنّني من بلادي بقايا جراح» (ص 66).

فحب الوطن غلّاب. وهو الموقف القار الذي لا تغيره الخطوب. فهذا المجموع يمثّل بحق عودا على بدء، عودا الى حضن الام والشعر الحالم والى طلع النخيل.

— 8 —

وآخر ديوان أصدره الشاعر الى حدّ الآن هو فعلا بعنوان «طلع النخيل»[45] 1987.

يجب أن نوضح منذ البداية مكان هذا الديوان الأخير في مجموع انتاج الشاعر. فهو ليسّ تصعيدا ولا تعميقا للتجربة بل هو تأليف وتلخيص لمختلف محطات هذا المسار الشعري الحي. انّه لا يمثل الذروة ولا المنحدر بل يجمع بين مختلف المحاور التي طرقها الشاعر في دواوينه السابقة : الوطن والحنين والصداقة والتعامل مع التراث وشعر المناسبات والبحث عن الهوية، هي أهم مراكز الاهتمام في هذا المجموع وفي المجاميع السابقة :

فأوّل قصيدة في هذا الديوان هي بعنوان «الوطن» (ص 5)، وأول كلمة في هذه القصيدة الأولى هي كلمة «طفل» :

طفل صغير لم يزل... يجري وراء قُبّرة

وقد رأينا أن هاجس الطفولة يطغى في ديوانه الأول «كلمات للغرباء» وأن الحس الوطني قيمة ثابتة في كامل أطوار هذه التجربة الشعرية. من جهة أخرى فهذه القصيدة

(45) أحرز هذا المجموع على جائزة أبي القاسم الشابي لسنة 86 وهي جائزة يمنحها سنويا البنك التونسي.

وردت في شكل عمودي واضح. وقد رأينا أيضا أن الشاعر لم يتخلص طيلة مسيرته من رواسب التقليدية في الايقاع الشعري وأن بعض قصائده أمكن تلحينها وغناؤها. واحصاء أشكال قصائد هذا الديوان وتصنيفها يبيّن أن الجمع بين العمودي والحرّ من ثوابت هذه التجربة. فقد وردت عشرون قصيدة عمودية وستّ عشرة قصيدة من الشعر الحرّ وستّ قصائد تجمع بين الشكلين. وهذا يثبت مرة أخرى ما ذهبنا اليه من أنّ هذا الديوان الأخير تأليف وتلخيص لمختلف المحطّات.

ثم ان الحنين الى الواحة عاد أيضا بقوة وبصفة واعية اذ يدعو الشاعر نفسه وغيره الى الكتابة في هذا المحور. فقد جاء في قصيدته «الكتابة على ورق الليل» (ص 29) قوله :

استفق بعد أن كنت لم تستفق قبل
واكتب على ورق الليل
شعر الحنين

كل ما في الأمر أن هذا الحنين يتّسع ليشمل فضاء غير فضاء الواحة يصل الى كربلاء :

قس حنيني
تراه على البعد يمتدّ
من نفطة في الجريد
الى منتهى كربلاء
أيا واحدا في البكاء (ص 39)

عود على بدء. عود الى موضوع الصداقة في مجموعة من القصائد أهمها «أخوّة» (ص 31) التي جاءت في شكل عمودي (المجتث) ولا تخلو من وعظ مباشر. وتجدر الملاحظة أن الأوزان الخليلية تكثر في شعر المناسبات في هذا المجموع فكأنّ الشاعر جعل شكلا تقليديا لموضوع تقليدي. فقصيدة «الحسين» مثلا قالها الشاعر «أمام قبر سيّدنا الحسين بكربلاء في العراق في نوفمبر 1984» كما يقول بنفسه في الهامش. وفيها يتوجّه بالخطاب الى الضريح بمثل هذا الكلام الغريب :

«سيدي أطلق الأسير من القيد وكن للغريب خير معين..
«ولثمت التراب برد شفاهي.. وضمّدت الجراح فوق جبيني (ص 44)

وفي الديوان مجموعة أخرى من قصائد المناسبات وردت في شكل عمودي باستثناء واحدة جمعت بين الشكلين وهي «بغداد» (ص 49) أما «صنعاء» (ص 42) و«قرطاج» (ص 65) و«الشام» (ص 72) و«الحسين» (ص 44) فكلها عمودية. وقد ألقيت قصيدة «صنعاء» في مهرجان الشعر بعاصمة اليمن الشمالي سنة 1981 وركّزها الشاعر على وحدة اليمنين واستهلّها بهذا البيت :

لا شمال ولا هناك جنوب. يَمَنٌ واحد مُنًى وقلوب»[46].

وهذه القصائد كلها مؤرخة. ويظهر من تاريخ نظمها أنّها كلّها سابقة لصدور الدواوين الأخيرة وبالخصوص «الرباعيات» (1985) و«البدايات والنهايات» (1987). ولذلك قلنا ان «طلع النخيل» لا يمثل مرحلة تطوّر. ومن قصائده ما ورد مكررا مثل «رسالة الى جدي» التي وردت في «مدن معبد» الصادر سنة 1980 (ص 39) وفي طلع النخيل الصادر سنة 1987 (ص 74). وعاد الشاعر الى موضوع الشابي فخصه بقصيدة من هذا الديوان (ص 55) وسبق أن خصّه بقصيدة في ديوان «كلمات للغرباء» (ص 123) وبأخرى في «مدن معبد» (ص 39)... وعاد محي الدين خريّف الى توظيف التراث الصوفي في «طلع النخيل» وبالخصوص في «رؤيا أبي داو الأيادي» (ص 9) و«القول... والحرف... والصوت» (ص 13) التي صدّرها بأقوال لجلال الدين الرومي من «المثنوي» وقصيدة «من مواجد أبي محفوظ معروف الكرخي» (ص 16) والبيارق (ص 27) و«اشراقات» (ص 37) وغيرها.

فكأنّ الشاعر جمع ما تبقى لديه من قصائد غير منشورة في الدواوين السابقة وضمنها هذا المجموع دون السعي الى تطوير رؤيته وفنه والتقدم خطوة الى الأمام بالنسبة الى ما سبق. فكأنه تتويج... لكنّه تتويج مبكر.

وخلاصة القول في هذه التجربة الشعرية أنها تتميز بالمثابرة وطول النفس. وهذا أمر محمود في حدّ ذاته في وقت يكتفي فيه جلّ الشعراء التونسيين باصدار مجموعة شعرية قصيرة ثم ينقطعون لسبب أو لآخر.

لكن شعر محي الدين خريف يدور في نفس الفلك ولا يتجاوز دائرة محدودة من

(46) حضرت شخصيا هذا الالقاء ولاحظت الصدى الطيب الذي تركته القصيدة في نفوس الحاضرين.

المواضيع مع شيء من التنويع في أشكال الصياغة الفنية، فنجد العمودي الى جانب الحرّ مع الجمع بينهما في نفس القصيدة أحيانا كثيرة، ونجد الرباعيات ونغمات صوفيّة لكنها لا تتميز بعمق المعاناة. فهي ليست مصدر إلهام بقدر ما هي وسيلة من وسائل الايحاء الشعري تمثل نوعا من العدول.

ولو أردنا أن نرسم خطّا بيانيا لهذا المسار الشعري للاحظنا أن «كلمات للغرباء» (1970) تمثل بداية محتشمة لم تفرض الشاعر كحدث أدبي متميز لأن رواسب الشابي والرومنسية الحالمة لا تزال طاغية. أمّا البداية الحقيقية فيمثلّها «حامل المصابيح» (1973) وبالخصوص «السجن داخل الكلمات» (1977) بينما يمثل «مدن معبد» (1980) في نظري ذروة التجربة والنضج. أما «الفصول» (1981) و«الرباعيات» (1985) و«البدايات النهايات» (1987) فانها لا تضيف شيئا جديدا ذا بال الى خطّ التطوّر. فكأنما الشاعر اطمأن الى المستوى الذي بلغه في «مدن معبد» فأخذ ينتج وينتج الى أن كان «طلع النخيل» (1987) تتويجا مشروعا يمثل خلاصة التجربة.

لذا فمن حقنا أن نطالب الشاعر بأن يطلع علينا بما يتجاوز هذه التجربة حتى يحق لنا أن نقول عنه وعن علاقته بالشابي انه خير خلف لخير سلف.

الأدب التجريبي بين التنظير والابداع عند عز الدين المدني

مرّ الآن على الدعوة الى الأدب التجريبي في تونس ما يتجاوز العشرين سنة ورافقتها طفرة مثرية للأدب التونسي ظهر فيها العديد من المجموعات القصصية التي وسمت فن القصة ببلادنا بميسم خاص كان له امتداد عند بعض القصاصين الشبان ثم تحول الاهتمام الى تجارب أخرى لا تقل أهمية عن الاتجاه السابق. وبقيت بعض المقومات ثابتة الى اليوم يتمثل بها كل من يروم لأدبه الدوام ولانتاجه الرواج اذ هي جملة من المبادىء العامة التي لا تؤسس مدرسة أدبية بقدر ما تشير الى منطلقات أولية حري بكل مبدع اعتمادها حتى يتسنى له مواكبة التطور الأدبي واجتناب التكرار.

وقد وقف النقاد من حركة الأدب التجريبي مواقف متباينة زمن الدعوة اليه. فمنهم من استبشر بميلاد تيار جديد من شأنه أن ينشىء تحولا هاما في تاريخ الأدب التونسي، فراقت له محاولاته الأولى؛ ومنهم من لم يعارضه لكنه لم يستطرف ما نتج عنه من قصص متسم بالكثير من التجريد والغموض ومختلف عمّا عهده من أشكال تقليدية لا يعسر استساغتها. ومنهم من ناهضه صراحة وقذف بعض دعاته بالزيف والسرقة الأدبية وحتى بالالحاد.

ومن جهة أخرى شعر بعض رواده أن رسالتهم لم تبلغ الى القراء فطوّع فنه في اتجاه التنميط. وعاد الى معهود القوالب ويسير الأشكال مع المحافظة على بعض مقومات التجريب[1].

ومنهم من فضّل التوقّف عن الكتابة القصصية كأنه يعبّر عن احتجاجه على عدم تقدير القراء لجهوده فتحوّل اما الى النقد الأدبي (مثل أحمد ممو) أو الى النشاط السياسي (مثل محمود التونسي) أو الى الرواية (مثل عروسية النالوتي) أو الى المسرح

---

(1) انظر مقدمة رضوان الكوني لمجموعته القصصية «النفق»، منشورات قصص 1983. يقول ص 7 . «وقد جربت ألوانا من الكتابة القصصية بحثا عن ثوب جديد، عن شكل تتوفر فيه الحداثة والطرافة.. فوجدت ان ما كتبنا ــ رغم الجهد المبذول ــ بقي بعيدا عن القارىء أو ظل القارىء بعيدا عنه.. فلعلنا أخفقنا أو لعل القارىء قصّر عن ادراك ما نروم»...

مع تواصل بعض المحاولات القصصية من حين الى اخر (مثل سمير العيادي).

أما المنظّر لهذا التيار فقد ثابر على الالتزام بنفس المبادىء تقريبا موسّعا حقل تجاربه الى المسرحية ومواصلا كتابة القصة في نطاق نفس المقومات مع السعي الى بلورتها وتجويدها تنظيرا وإبداعا. لذلك رأينا أن نخصّ صاحب كتاب «الأدب التجريبي» عز الدين المدني بهذا التحليل مقارنين بين ما جاء في كتابه التنظيري من توجّهات وما يوجد في تجاربه القصصية من خصائص تذكّر بتلك التوجّهات أو تحيد عنها.

* * *

إن أول مرتكزات هذا التيار رفضه للقواعد القارة والتنميط الأدبي. وهذا المنطلق يحوي بُعدا تفجيريا للأشكال المعهودة، الموروث منها والوارد علينا من الآداب الأجنبية. «فالقواعد مقاعد مريحة» كما يقول صاحب الأدب التجريبي باستهزاء[2]، وكل محاولة لحصر الكتابة القصصية في نماذج تقليدية خنق لحرية الابداع وسدّ لأفق التجديد، وحكم على الأدب بالتحجّر والتكلّس فالاختناق. وإن في اجترار نفس القوالب لتجميد للفن يذكّر بما حدث للمقامة في التراث العربي. فقد ظهرت أول ما ظهرت في محاولات بديع الزمان الهمذاني ابتداعا يكاد يكون مطلقا، ثم سرعان ما صارت نموذجا يُحتذى وقالبا أفرِغت فيه العديد من العلوم العقلية والنقلية والمواعظ الجافة والتعاليم المتحجرة، فقضي على طرافة الجنس الأدبي ولم يبق من الفنّ غير التصنّع اللفظي والزخرف البلاغي العقيم.

ودعوة عز الدين المدني الى تجاوز القواعد نحو «البحث» و«السؤال» الدائم وتفجير الأنماط تذكر بتمرد الشعر الحر، ومن قبله الموشحات الأندلسية، على البحور الخليلية. وهو تمرد فتح المجال لعشرات الأوزان في الموشحات ومئات الاشكال في الشعر الحر. ولولا المبادرة بتفجير البحور التقليدية لبقي الشعر العربي محصورا في حيّز ضيق من النظم.

وتقويض القديم يفضي حتما الى البناء أو على الأقل إلى إعادة البناء. وهذا ما شعر به الكاتب منذ البيان الأول الذي صرح فيه أن هذا البحث نوع من «الاحراج الأدبي» يتمثل في «الانطلاق من المعلوم الى رحاب المجهول والانصراف الكلي عن

(2) عز الدين المدني ـــ الأدب التجريبي ـــ الشركة التونسية للتوزيع، تونس 1972، ص 29.

المعروف بعد اكتسابه والخروج تماما عن المألوف والتمرد على المبتذل، وكسر النمط، والدخول بكل جسارة في مجازفة أدبية ومغامرة فنية»[3] وقد انحصر التجريب في هذا الكتاب في مجال القصة، فاعتبرها الكاتب «سؤالا» دائما، و«بحثا» متجددا، و«اقتراحا» متطورا، بل «غربة». وكل هذه الألفاظ قد استعملها المؤلف[4] للتأكيد على وجوب مراجعة أسس الجنس الأدبي باستمرار وعدم الاطمئنان الى شكل واحد ونهائي سرعان ما يتحول الى قالب نموذجي لا يحقّ لأي مبدع أن يحِيدَ عنه. فالفن لا حدود له، وفرض صنف من التقنيات القارة هو بمثابة الحكم عليه بالتحنيط والتنميط. وهذا ما لم يفهمه العديد من الكتاب فانساقوا الى تيارات أدبية وتبنّوا مقوماتها واهمين أنها باب من أبواب الحداثة في حين أنها لم تكن في الواقع غير بحث واقتراح ناتجين عن معاناة شخصية محكومة بظروف ذاتية وموضوعية مخصوصة هي غير الظروف يكتب فيها المحاكي.

وهذا بالذات ما يحدث اليوم في مجال النقد الأدبي، فيرتاح البعض الى وَصْفَات جاهزة ويصبّون نقدهم في قوالبها غافلين عن أهمّ مقوّم لها وهو البحث المتجدد. فكل شكل أدبي وليد واقع ثقافي واجتماعي لا يتكرر. وحتى العلم فإن مكتشفاته والاختراعات الناتجة عنه ليست إلّا نسبية. فما يصلح منها في بيئة قد لا يلائم بيئة أخرى. واذا صحّ هذا في مجال العلم فكيف لا يثبت في مجال الفن وهو الذي تتحكّم في دواليبه ظروف المكان والزمان، وعوامل الذات والوجدان، ورواسب الموروث من المعارف والمكتسب من المثاقفة.

ومن أهم دعائم تلك «المغامرة الفنية» التي ذكرها المؤلف ملاءمة الشكل للمضمون. فمما لا شك فيه أن «كل شكل لا يوافق كل مضمون.. لأن هناك تفاعلا جدليّا بينهما، ووحدة قوية تربط بينهما»[5] وقد تبدو هذه الدعامة بديهية لكنها مع ذلك لا تؤخذ دوما بعين الاعتبار. فكثيرا ما نجد نفس القالب تصاغ فيه مضامين متباينة. وهذا يفضي بنا الى بيان أهمية الشكل في القصة «فالشكل هو الميزة التي يمتاز (هكذا) بها أدب عن أدب، ويختص بها فنّ دون فنّ، ولأنّ المعاني ملقاة على قارعة الطريق كما يقال»[6] فهذا الموقف الجاحظي من المعنى والمبنى مستقى من نظرة النقاد

---

(3) نفس المصدر، ص 8.
(4) نفس المصدر، ص 54 — 55.
(5) نفس المصدر، ص 20.
(6) نفس المصدر، ص 42.

العرب القدامى الى الشعر. فأهمية القصيدة عند الكثير منهم لا تكمن في معانيها بقدر ما تتجلّى في شكلها وطرق صياغتها. وقد صار اليوم هاجسا حداثيا هاما اذ العديد من المناهج الحديثة تركّز على أهمية الشكل وبعضها يبلغ حدا من التطرف يُنكر بمقتضاه وجود المضمون بل وجود الكاتب نفسه فتعتبره مجرد أداة تبث مدلولات عن طريق علامات لغوية يفكّ المتقبل رموزها! ليس هذا بالطبع ما كان يذهب اليه عز الدين المدني منذ عشرين سنة. فما يحاول «الأدب التجريبي» تبليغه لا يتجاوز الالحاح على مكانة الاشكال في الأدب اذ بدونها يفقد أدبيته ويتحول الى مجرد وثيقة اجتماعية شأنها شأن أية صحيفة يومية أو بحث اجتماعي أو شهادة توثيقية، وأهمية الشكل لا تحجب عن الكاتب علاقته بالواقع. فهو يذهب الى أبعد من ذلك فيرى أن «الواقع هو الذي يغيّر الشكل الفني ويطوره»[7] ولا نعرف الى أي مدى كان المؤلف يعي أهمية هذه المقولة اذ جاء تعبيره عنها عفويا، فلم يحلّلها في كتابه التحليل اللائق بمكانتها بل اكتفى باثباتها عنوانا لفصل قصير جدا اقتصر فيه على خصوصية الكاتب العربي ولم يعمّق الفكرة ليبلغ تأثير هذا الواقع في بناء القصة وفي شكلها ولغتها. وهذا في الحقيقة مجال فسيح جدا لا يمكن الالمام به في فصل بل في كتاب، وإثباته يقتضي تحليل أمثلة متعددة في آداب مختلفة أو على الأقل في عصور أو في أمكنة مختلفة حتى تظهر العلاقة الجدلية بين الواقع والشكل الأدبي. والمهم في كل هذا هو الوعي العميق بأبعاد هذه المقولة وتمثلها عند الكتابة القصصية والنقد الأدبي.

ومن أهم وسائل تقويض الأشكال القصصية التقليدية التي يدعو اليها «الأدب التجريبي» عدم التقيد بالمراحل المعهودة في كتابة القصة. فالقصة في نظر المؤلف «مادة موحدة لا ترى فيها مقدمة ولا عقدة ولا خاتمة. وهذا هو نقيض القصة التقليدية»[8] وهذه الدعوة في الحقيقة لم تكن جديدة في الستينات. فقد سبق اليها رواد «الرواية الحديثة» بفرنسا الذين عوّضوا تلك القواعد بوجوب التركيز على الأشياء وأولوها أهمية قصوى في الرواية ترتبط بواقع أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية.

إلّا أن المبدأ في حدّ ذاته لا يبدو مجرد اقتباس عن الغير بل يندرج ضمن أهم منطلقات الأدب التجريبي وهو أن «القواعد مقاعد مريحة» فروح هذا الأدب تتمثل في التخلص من كل ما يقيّد حريّة الابداع. وتلك المراحل أحد القيود المكبلة للسرد

---

(7) نفس المصدر، ص 48.
(8) نفس المصدر، ص 53.

القصصي. وقد تفرض المقدمة والعقدة والخاتمة نفسها على بعض القصص لكنها لا تكون مسلطة تسليطا فوقيا انما موضوع القصة هو الذي يقتضيها فتتشكل بمقتضاه الأقسام وتتأزم الأحداث ثم تنفرج بصورة طبيعية لا مجال للقواعد في تصوّرها.

وقد ربط المؤلف نسف تلك القاعدة الثلاثية بمنزلة الانسان. فلما كانت غاية كل فن هي الانسان-فإنه من التصنّع بمكان في نظره إخضاع منزلته إلى ثلاثية ليس من الضروري أن يكون الانسان قد عاشها في كل الأوضاع : «متى كانت المنزلة الانسانية تشتمل على مقدمة وعقدة وخاتمة»[9].

ومن جهة أخرى فان البطل في القصة التقليدية هو القطب الذي تدور عليه رحى الأحداث، والمركز الذي ترتبط به مختلف الشخصيات الثانوية. وما يقوم به من أعمال يسبغ على القصة حركية تعتبر من أهم دعائم الفن. لذلك يركز القارىء كامل انتباهه عليه فيتتبع نمو شخصيته ويتلهف لمعرفة مصيره. ورغم هذه الأهمية التي يكتسيها البطل في القصة فان «الأدب التجريبي» يجهز عليه إجهازا : «أعيد وأكرر : البطل باطل والانسان حق»[10] ومرة أخرى فإن المؤلف يكتفي بالاصداح بالفكرة دون تحليلها. ولا غرو في ذلك فقد جاء هذا الكلام ضمن فصل قصير جعل له عنوان «القصة بحث» ويحوي مجوعة من التعريفات المستقلة بعضها عن بعض منها ما لا يتجاوز الكلمتين (القصة غربة) أو الثلاث (القصة حرية نسبية). وقد أرادها المؤلف موجزة وموحية وربما قابلة لأكثر من تفسير واحد. والدلالة الأقرب الى واقع المؤلف تتعلق بتطور النظرة الى الرائد والزعيم الأوحد والسلطان المطلق. وهذا المعنى نجده في العديد من مؤلفاته المسرحية بالخصوص. ثم إن العصر — في الستينات — عصر الجماعة والتجربة الاشتراكية — التي أجهضت فيما بعد لكن أهم مقوماتها الهادفة الى تشريك الجماهير في كل عمل بنّاء بقي حلما يراود المثقفين. فالبطولة اذن لا تُحصر في شخص واحد بل توزع على مجموعة من الشخصيات أو يتحول الشعب بأكمله أو الطبقة أو الشريحة الاجتماعية الى بطل يستقطب الأحداث وبالتالي الاهتمام. وهذا ما قد نجده في الجملة الثانية من المقولة المذكورة «الانسان حق» في حين اعتبر «البطل باطلا»، فالانسان هنا بالمعنى الاجتماعي للكلمة قد سبق تبيان علاقته بالفن وبالخصوص أثناء الحديث عن المنزلة الانسنية وصلتها بقواعد القصة. فهذا المبدأ من

---

(9) نفس المصدر، ص 55.

(10) نفس المصدر، ص 55 .

مبادىء الأدب التجريبي ذو البعد الفني ينم عن موقف فكري. وبين الفن والفكر أكثر من وشيجة. وسنرى فيما بعد أن نسق البطولة قد تجسم في احدى قصص المدني الواردة ضمن مجموع «خرافات» بعنوان «فتوح اليمن أو خرافة رأس الغول»(11).

وتعتبر لغة الكتابة القصصية وجها هاما من وجوه الفن القصصي كاد يغيب في هذا التنظير رغم علاقته الحميمة بواقع الانسان. فاللغة مسكوت عنها في هذا الكتاب أو تكاد. وهي مشكلة كانت قائمة زمن تأليف «الأدب التجريبي». وقد أثارتها لغة الحوار في كتابات البشير خريف الأولى وبالخصوص «افلاس أو حبك درباني» المنشورة تباعا في مجلة «الفكر»(12). وهذا لا يعني أن الأدب التجريبي لا تعنيه لغة الكتابة القصصية. فهي من أمهات القضايا الفنية، لكن معالجتها لم تحظ بنصيب وافر من التنظير، اذ اقتصر المؤلف على الاشارة اليها ضمن «الأسس» في أسلوب برقي : «النظر في العربية في مجال التعبير الأدبي وتطويرها وتعصيرها بادخال اللغة اليومية وبمراجعة الصيغ الصرفية والنحوية وتنميتها والغاء ما يعطل العربية في مواكبتها لهذا العصر»(13) ومن جهة أخرى تعرض الكتاب الى قضية اللغة في غضون السرد القصصي نفسه. فكثيرا ما نرى إحدى الشخصيات أو أحد الرواة يشير الى المسألة اللغوية، من ذلك ما قاله راوي «الانسان الصفر» من أنه «رجل يبحث عن نفسه من خلال عالم اللغة والأشياء»(14). فاللغة في الأدب التجريبي أكثر من وسيلة تعبير وإبلاغ : انها كائن حي يساهم في رسم الشخصيات، وطَرف كامل الحقوق يمثل قضية أساسية. وقد تتحول الى سجن يسعى الانسان الى تقويض قضبانه للخلاص من جبروته.

إنما اللغة موقف.

وهناك تصور آخر جعله المؤلف غاية من غايات الأدب التجريبي وهو ما سماه بالأدب الكامل. وقد أشار الى أن الأدب التجريبي ليس إلّا «مرحلة مؤقتة وانتقالية

---

(11) خرافات، الطبعة الثانية ضمن سلسلة «إبداع»، دار سيراس للنشر 1985، ص 5 .23

(12) «الفكر»، ديسمبر 1958، جانفي 1959، مارس 1959، ثم نشرت بأكملها في كتاب سنة 1980، على نفقة المؤلف في 118 صفحة مع معجم يفسر الألفاظ الدارجة في خمس صفحات.

(13) الأدب التجريبي، ص 11.

(14) «الفكر»، ديسمبر 1968.

[illegible] الى الأدب الكامل بعد اجتيازها[15] فكأن بذور هذا الأدب كامنة في الأدب التجريبي نفسه. وهو ما ذكره المؤلف في نفس الصفحة، عندما أشار الى وجوب «مزج الأدب بالفن بعد الاستفادة من فنيات مختلف الفنون وادماج العلوم الانسانية وربما بعض العلوم الصحيحة في صلب الأدب بكل ما في ذلك من نظريات وتطبيقات»[15] وهذا جانب فني هام يقتضي تسلح الكاتب بثقافة جامعة تتجاوز الأدب نفسه الى فنون وعلوم أخرى تغذيه دون أن تخرج من حيّز الفن فلا ينقلب الى أدب تعليمي جاف ينفر القارىء ولا يبلغ الرسالة. فاستيعاب المعارف ليس غاية في حدّ ذاته بل هو وسيلة لتجويد الفن القصصي واثرائه. وكان محمود المسعدي قد شعر بمثل هذه الحاجة منذ نهاية الثلاثينات فأبدع لوحات أدبية من اليسير تحليل مكوناتها الفنية المستوحاة من فنون الرسم والايقاع الموسيقي والنحت وغيرها[16] ومرة أخرى يكتفي الكاتب بمجرد الاشارة فلا يحدد ملامح هذا النوع من الأدب ولا يذكر لبلورته أمثلة من الأدب التونسي المعاصر أو من الأدب العالمي وقد سبقنا غيرنا الى مثل هذه الدعوة. فذهن مؤلف «الأدب التجريبي» يعج بالتصورات والمفاهيم لكنه لا يعبر عنها تعبيرا واضحا ومنهجيا. وبصفة عامة فالكتاب بأكمله لا يخضع الى منهجية واضحة في التأليف. فهو الى الخواطر أقرب منه الى التأليف المبوب والمنظم، ولا وجود لتسلسل بين الفصول ولا رابط بين الأفكار. وتقسيم الكتاب الى قسمين الأول : بعنوان «نظريات» والثاني بعنوان «قراءات» لا يعني شيئا اذ هناك تداخل كبير بين هذه وتلك، ولا يمكن أن نقول ان القراءات تبلور النظريات أو العكس والسبب في ذلك قد يعود الى تقطع نشر الفصول المكونة للكتاب. فهي مقالات سبق نشرها في صحف ومجلات تونسية في مناسبات مختلفة، ثم جمعها المؤلف في هذا الكتاب. وهو نفسه واع بهذا التقطع اذ قال في «المدخل» : «هذه النصوص لا تشكِل هيكلا منسجما من الأفكار والقراءة والنظريات، إنما هي متجادلة ومتعادلة ومكملة لبعضها البعض. ليست معصومة ولا جاهزة إنما متراكبة كتجارب الحياة، متداخلة [كـ] مغامرات الانسان»[17] ونحن نرى أنه كان في الامكان تنظيم هذه المادة الخصبة لانتاج تأليف جيد يكون علامة هامة في نظرية الأدب التونسي المعاصر ومرجعا مفيدا ينير طريق الابداع والتجاوز. لكن عسر على القصاص أن يكون في نفس الوقت ناقدا منهجيا

(15) الأدب التجريبي، ص 11.

(16) انظر تحليلنا لإحدى تلك اللوحات ضمن هذا الكتاب بعنوان «لوحة راقصة».

(17) الأدب التجريبي، ص 5.

ومنظرا واضحا. فلئن كان الفن القصصي لا يخضع الى قيود التنظيم فان النقد يقتضي حدّا أدنى من الضبط والدقة.

ويظهر مما سبق أن الجوانب الفنية في هذا التنظير محدودة لا تكاد تتجاوز نسف البطولة والغاء قواعد التمهيد لتأزم الأحداث وحل العقدة. فكأن جانب الهدم يفوق جانب البناء. وهذا يفسر بأن الأدب التجريبي بحث أكثر منه تقعيد وتنميط. فلو ضبط المؤلف قواعد جديدة في كتابة القصة لناقض مبدأ السؤال الدائم والبحث المتجدد عن أشكال طريفة تلائم مضمون القصة وغاياتها ويمليها واقع الانسان ومنزلته في الكون والمجتمع.

فهذه الدعوة اذن قد تناولت أشكال الكتابة بصفة عامة دون غوص في تفاصيلها. لكن لا بدّ من طرح سؤال يلح على الباحث كلما تعلق الأمر بتيار أدبي : ما علاقة هذا التفجير بغايات الأدب؟ بل ما الغاية من الأدب؟

لا شك أن الالحاح على تطوير أسلوب الكتابة القصصية ليس غاية في حدّ ذاته وان كانت بعض التيارات النقدية اليوم ترى هذا الرأي. فالفن صار عند الكثير مقصدا لا يتعدى الى بُعد آخر غير الأدبية ولا مرجع له غير اللغة والتحكم في دواليبها ومدلولاتها. وهذا ردّ فعل طبيعي ضد من قيّد الأدب بقيود الالتزام السياسي والفكري على حساب الجودة الفنية. لكن غاب عن هؤلاء وأولائك تعقد العملية الابداعية التي توظف لها — قصدا أو عفوا — كل الترسبات الوجدانية والفكرية، ويساهم في بنائها ما يحف بالمبدع من تجليات المكان والزمان. فالفن لا محالة ليس مرآة تنعكس عليها صورة الواقع، لكنه غير مقطوع عن هذا الواقع ولو أراد صاحبه قطعه عنه بصفة إرادية. فالواقع يتسلط حتما على الكاتب بصورة من الصور، نقصيه من فضاء تصوراتنا فيعود الينا غازيا ملحا من أبواب عدة. أما «الأدب التجريبي» فإنه لا يتبرأ من الواقع ولا يُقصيه بل عكس ذلك يرى وجوب «التسلح بالوعي التاريخي الذي يشمل مفاهيم المعاصرة والتقدم والاختيارات المصيرية الكبرى وربط عُرى الزمان والحرية»[18] فهو لا يتصور كاتبا معزولا عن مجتمعه، غير واع بحركة التاريخ وما تفرضه من يقظة ومواكبة لمسيرة الانسان لتحقيق وجوده ومنزلته في الكون وربما كان الأدب التجريبي ألصق بمشاغل الناس اليومية إذ يقول منظره «بالعمل على ربط الاتصال الوثيق مع الشعب وبالخصوص مع المستويات الكادحة»[19] وبذلك تكون

---

(18) الأدب التجريبي، ص 11 ويعوض المؤلف الالتزام بالوعي التاريخي.
(19) ص 12.

للأدب وظيفة اجتماعية بيّنة لا تطمس جانب الفن فيه بل تغذيه بصور وأفكار تجعل له معنى. وهذا بالطبع يقتضي حرية مطلقة «تأبى التمذهب وترفض التحجر، وتتحدى الحاضر، وتتنبىء عن المستقبل، وترتاح للآفاق المفتوحة» كما يقول الكاتب[20]. والحرية ليست مكسبا يسير المنال خاصة في المجتمعات التي لا تزال تحمل وِزْرَ قرون من التخلف وتعاني من تعسف السلط بمختلف مصادرها وبالخصوص السلطة السياسية والسلطة السلفية. فالتعلق بالحرية المطلقة وهْم لا تساعد على تبديده قوى التحجر والتسلط. وفعلا فقد تعرض صاحب «الأدب التجريبي» الى تهجمات عنيفة زمن نشره للانسان الصفر بسبب جرأته على التعبير عما يخالج فكره من معان بدون مواربة «وبدون اعتبار للمقدمات والمحظورات الأخلاقية والاجتماعية والسياسية»[21] ومقولة كهذه لا يمكن أن تمر بسلام زمن الاصداح بها أي في وقت كثرت فيه محاكمات الرأي، وقُمِعَ فيه العديد من المفكرين لا لشيء إلّا لأنهم عبروا عن اراء شخصية، واقترحوا تصورا للمجتمع التونسي رأوه تقدميا (مجموعة «آفاق» مثلا). وما نجاة الكاتب من مثل تلك المضايقات في نظرنا إلّا لاحتمائه باطار الحزب الحاكم اذ كان في ذلك الوقت رئيس تحرير الملحق الثقافي لجريدة «العمل» الناطقة باسم الحزب الاشتراكي الدستوري. وهو ما يذكر باحتماء طه حسين بحزب الاحرار الدستوريين لنشر آرائه في الشعر الجاهلي وبالخصوص في طريقة دراسة الشعر الجاهلي وغيره. يقول طه حسين : «يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى ما يضادّ هذه القومية وما يُضاد هذا الدين. يجب ألا نتقيد بشيء ولا نذعن لشيء إلّا مناهج البحث العلمي الصحيح»[22] فقد استطاع عز الدين المدني أن يمرر من موقعه في الحزب الحاكم العديد من الآراء الجريئة التي ما كان يستطيع التعبير عنها لو كان خارج بوتقة الحزب، ولكن الأدب ـــ كما كان يقول لنا المرحوم صالح القرمادي ـــ «قذيفة موقوتة» لا تنفجر في الحين بل تهيأ وتعدل ساعتها وتُودَع في مكان ما، ثم تنفجر في وقت لاحق. كذلك الأدب لا يؤتي أكله في الحين بل لا بد من مرور فترة زمنية قبل أن يتفطن الى شحناته.

---

(20) نفس المصدر، ص 9.

(21) نفس المصدر، ص 12.

(22) طه حسين «في الشعر الجاهلي»، القاهرة 1926، ص 12، وانظر تحليلنا لهذه القضية في بحث لنا بعنوان «الخصومة بين الرافعي وطه حسين وأبعادها السياسية». ضمن كتاب «الأدب المريد» ط4، تونس 1989، ص 113 ـــ 146.

ولذلك مُنعت بعض مؤلفات المدني فيما بعد وخاصة ما جاء منها في شكل مسرحي (رحلة الحلاج مثلا) ثم دار الزمان دورته وسُمِح لها بالنشر والتمثيل من جديد.

وبرنامج طموح كهذا لا يستطيع إنجازه فرد واحد، لذلك دعا الكاتب في البيان الثاني من بيانات الأدب التجريبي الثلاثة الى ضرورة العمل الجماعي قائلا : «لا يمكن للأدب والفن التجريبي أن تقوم له قائمة إلّا اذا اعتمد على عمل جماعي مشترك»[23] وقد عبر عن رأي قريب من هذا عندما وقف موقفا مناهضا للزعامة والريادة الأدبيتين. وهذا في حد ذاته مقصد محمود. لكن كيف يتسنى بلوغه والابداع عملية فردية معقدة. لا شك أن تبادل الآراء في نطاق «نادي القصة» قد لعب دورا هاما في تلاقح الأفكار. وفيه تكونت نواة من القصاصين الشبان الذي اقتنعوا بضرورة تجاوز الأشكال القصصية التقليدية وقاموا فعلا بمحاولات باحثة فيها نصيب من الطرافة (سمير العيادي في «صخب الصمت» — محمود التونسي في «فضاء» — عروسية النالوتي في «البعد الخامس» رضوان الكوني في «الكراسي المقلوبة» أحمد ممّو في «لعبة مكعبات الزجاج»...) لكنها أعمال فردية أفرزتها ثقافة كل من هؤلاء وقناعاته الشخصية. وقد نجد بينها عناصر مشتركة مثل معالجة الواقع معالجة نقدية، ونسف البطولة وتقويض قواعد القصة المعهودة، واستعمال لغة تلائم مضامين القصص وربما أضفنا سمة الغموض التي طغت على جلّ المحاولات فجعلتها محدودة الانتشار ناهيك أن جميع هذه المؤلفات القصصية لم تطبع أكثر من مرة واحدة وأن بعضها لم ينفذ بعدُ رغم محدودية السحب (ثلاثة الاف نسخة) ورغم مرور ما يقارب الخمس عشرة سنة على صدورها[24]. ومن جهة أخرى لم يكن كامل أعضاء «نادي القصة» يسيرون في نفس الاتجاه. فمنهم من لم يحاول حتى مجرد المحاولة مواكبة التيار فبقيت كتاباته تقليدية شفافة تعالج مواضيع معهودة وتتشبث بواقعية لا نقول مسطحة لكنها قد تفتقر الى نصيب من المعالجة الفنية. وأخيرا فان اللحمة التي كانت تربط بين أصحاب المحاولات الأولى في الأدب التجريبي قد انفصمت — أو كادت — بسبب تشتتهم في جهات متباعدة وربما قلت «وجهات» متباعدة أخطرها الصمت.

بقي أن ننزل هذه الدعوة في محلها من تاريخ الأدب. وقد كفانا المؤلف هذه المهمة

---

(23) الأدب التجريبي، ص 22.

(24) صدرت مجموعة «صخب الصمت»، سنة 1970، و«فضاء» سنة 1973، وكذلك «الكراسي المقلوبة» و«لعبة مكعبات الزجاج» سنة 1974 و«البعد الخامس» سنة 1975.

اذ جعل الأدب التجريبي «طريقا ثالثة» بين طريقين : الأولى في نظره تقوم على أدب الماضي، المشرقي منه بالخصوص. ولم يوضح المؤلف هذا الرافد لكن يبدو أنه يقصد كل ما يرد علينا من المشرق من قصص تعتبر امتدادا لعصر النهضة[25] والثانية تحاكي ما يرد علينا من أدب الغرب دون تطويعه لمقتضيات واقعنا وتراثنا الثقافي. أما الطريق الثالثة فهي المتمثلة في الأدب التجريبي الذي «يعتمد في نظرياته العامة على جهده واجتهاده وعلى ما ينقذه من متاحف الماضي، وما يقتبسه من نبراس الغرب اليوم من علوم انسانية وفلسفة وآداب وفنون، وذلك تماشيا مع مقتضيات المعاصرة لا مع متطلبات الماضي»[26].

فهو اذن ليس تأليفا بين أدب المشرق وأدب الغرب كما قد يتبادر الى الذهن بل هو عكس ذلك تأصيل وابتداع يرفض الانبتات والانكماش في آن واحد، يتجذر في الماضي ويستعين بالرافد المشرقي لكنه لا يُقصي المثاقفة والاطلاع على تجارب الغير والاستفادة منها عند الاقتضاء. لذلك فاننا نجد فيه بعض مقومات «الرواية الجديدة» في فرنسا (ألان روب قرّيي وميشال بوتور وناتالي سارّوت) والرواية الأمريكية الحديثة (فولكنر بالخصوص) وحتى تجارب الكتاب الروس المترجمين الى الفرنسية (دستيوفسكي وتشيكوف بالخصوص) ولا يمكن الحديث في هذا المجال عن محاكاة سلبية بل قصارى ما في الأمر تأثر غير مباشر لا يستنكره الأدب المقارن اليوم بل يحثّ عليه رغبة في تطعيم الآداب القومية بما يثريها ويجددها ويجنبها التقوقع والانكماش فالجمود والفناء تلك سنة الابداع: يتجذر في تربته وتراثه وينفتح على رياح الثقافات الكونية فيتطور ويزهر والنقد وحده هو الكفيل بالتمييز بين الأصيل والزائف، بين ما أمكن هضمه وما يبدو ناشزا مرفوضا ملصقا إلصاقا لا يقبله الذوق ولا ينسجم مع مقتضيات الفن. والقراءة الناقدة لا ترحم الزيف.

* * *

إن هذا التنظير الذي فككنا عناصره ثم حاولنا اعادة تركيبها لبناء نسق متكامل، قد تخلله انتاج قصصي متنوع نشره المؤلف في ما يقارب العشرين سنة (1962 — 1982) في مجلات وصحف مختلفة ثم جمع بعضه في ثلاثة كتب الأول بعنوان

---

(25) هذا لا يعني أنه لم تكن بالمشرق العربي بعض محاولات التجديد نذكر منها بالخصوص جماعة «قاليري 68».

(26) الأدب التجريبي، ص 11.

« خرافات»[27]، والثاني بعنوان «من حكايات هذا الزمان»[28]، والثالث بعنوان « العدوان»[29]. أما قصته المطولة « الانسان الصفر» فلم تجمع الى الآن في كتاب واكتفى المؤلف بنشر ثلاث حلقات منها في مجلة « الفكر»[30] وحلقة رابعة في مجلة « قصص»[31] بقيت « قصة مسرحية» حسب مصطلح الكاتب بعنوان « «الحمال والبنات» قد نشرت منها حلقتان في مجلة « ثقافة» 8 — 1971 و9 — 1972 وحلقة في مجلة « أليف (8 — 1977) ولم تجمع الى اليوم في كتاب. أما مسرحياته فلها شأن آخر.

ماذا يمكن أن نستنتج من هذا الكشف للمنشور من قصص عز الدين المدني؟

أول ما يبرز من عناوين هذه المؤلفات أن صاحبها يسِم البعض منها بأسماء أجناس أدبية معروفة في التراث العربي : خرافات — حكايات — أحاديث — قصص — وهذا النوع من التأصيل مقصود ومناسب لما ذكره المؤلف من وجوب انقاذ ما يمكن انقاذه من متاحف التراث وتوظيفه في الابداع المعاصر. ولا يتعلق الأمر بمجرد مصطلحات أدبية بل يتعداها الى طرق في السرد تراثية ومضامين قصص تراثي معروف المصادر مثل « الف ليلة وليلة» و« العقد الفريد» و«فتوح البلدان»[32].

ويبدو أن الكتاب الأول بالخصوص قد استأثر باهتمام الكاتب فوظفه في نصين على الأقل « مدينة النحاس» و«الحمال والبنات». ولكن البون شاسع بين النص القديم والنص الجديد. فالثاني مضاد للأول وليس مجرد اعادة كتابة له. فبينما يركز الاول على حتمية الموت ووجوب الزهد في الدنيا استعدادا ليوم الحساب يناهض الثاني وسائل الدمار العصرية المتمثلة في مراكز البحوث النوويّة الهادفة لاستنباط مواد جديدة لتدمير

---

(27) ط 1، الدار التونسية للنشر 1968، ط 2، دار سيراس للنشر، سلسلة ابداع 1985.

(28) دار الجنوب للنشر، سلسلة «عيون المعاصرة»، تونس 1982 وسبق نشرها في «المستقبل» الصادرة بباريس سنة 1979.

(29) الدار التونسية للنشر، سلسلة «علامات»، تونس 1988. وقد سبق نشرها تباعا في «العمل الثقافي» بين 14 مارس و13 جوان 1969.

(30) «الفكر»، ديسمبر 1968 — نوفمبر 1969، جوان 1971.

(31) قصص، ع 4، ص 64.

(32) انظر تحليل مصطفى الكيلاني لما بينها من تطور في بحثه «تطور الفن القصصي في مؤلفات عز الدين المدني»، شهادة الكفاءة في البحث. كلية الآداب، تونس (اشراف محمود طرشونة).

الانسان. واستهلال السرد يكاد يكون هو هو في النصين اذ يستهل المدني نصه بمثل هذا الكلام : « قال شهريار لزوجته شهرزاد : « ما أطيب حديثك وألطفه وأعذبه. وإني لأحب أن أسمع خرافة طريفة تزيل عن بالي شواغل اليوم». فقالت شهرزاد : « سمعا وطاعة يا مولاي ألم تسمع بخرافة مدينة النحاس فهي من أمتع الخرافات المملوءة بالأعاجيب والعفاريت... والشياطين[...] وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح»(33).

لكن سرعان ما يتغير السجل اللغوي وتستعمل عبارات مثل« رئيس الاستعلامات السرية» و« وزير الدفاع» و« الطائرة المتوجهة الى أحد المطارات» و« اللاسلكي» و« الجاسوس س. ا. ن. 007» وغير ذلك. ويبقى التقسيم الى ليال لكنها مكررة.

فنحن اذن ازاء محاورة للتراث تتجاوز مجرد الاقتباس منه ولا ترضى بمحاكاته والنسج على منواله. لكن لا تتجاهله فتتغرب داخل أشكال دخيلة من شأنها أن تقطع الانتاج الأدبي عن جذوره. وقضايا العصر، ولغة العصر هي المفتاح لولوج كنوزه وذخائره.

ولمّا كانت هذه القضايا متشعبة فان كل موضوع يملي الشكل المناسب له. ومن هنا جاء تعدد الأجناس الأدبية وتعدد أسمائها وأشكالها. فتنوع فنون السرد مأتاه تنوع دوائر الاهتمام من جهة ورغبة في كسر الحواجز الفاصلة بين جنس وآخر من جهة أخرى. وبهذا نفسر تسمية « الحمال والبنات» « قصة تمثيلية» قائمة على المراوحة بين السرد والحوار بدون اعتبار الحدود التي تفرضها القصة والتمثيلية كل على حِدة. وهذه خطوة متواضعة نحو « الأدب الكامل» المنشود في كتاب « الأدب التجريبي». لكنّ ما أبعد الطريق!

وان تقويض القواعد من الناحية النظرية أمر يسير، والدعوة الى ذلك في بيان من البيانات كافية لاشعار الكتّاب بضرورة الاعراض عن أشكال السرد التقليدية. لكن القواعد كما يقول االكاتب « مقاعد مريحة» فلا يتسنى التخلي عنها بسهولة. والانسان بطبعه ميال الى المجهود الأدنى. وعندما يتحول المنظّر الى مبدع فإن المسؤولية تكون جسيمة إذ هو مُطالب بشق الطريق وإعطاء المثل دون أن يكون مطالبا بسنّ قواعد جديدة لأن ذلك منافٍ في حدّ ذاته لروح التجريب وعندما نتأمل محاولات صاحب

---

(33) خرافات، ط 2، ص 58.

«الأدب التجريبي» القصصية فإننا نحسّ فعلا أنه يسعى جاهدا الى تقويض قواعد السرد المعهودة. ففي نص «أحاديث»(34) مثلا رغم انطلاق الكاتب من شكل تراثي معروف وهو الحديث القائم على مسنَد ومسنَد اليه، فإن سرد الحادثة يُسند الى رواةٍ متعدّدين كل منهم يروي قصة الراوي الآخر. وبذلك تتوزع بطولة القصة على أربعة أشخاص هم في نفس الوقت رُواة. وهذا التوزيع عملية واعية ومقصودة عبّر عنها معن برواية الصامت بنفس الصيغة ونفس الكلمات التي جاءت في كتاب «الأدب التجريبي». «حدث الصامت قال :

كان معن يقول حينما تُقرأ عليه قصص الأبطال : البطل باطل والانسان حق»(35)
فهذه صورة من صور نسف البطولة

وهناك صورة تتمثل في قتل البطل الذي تعود الناس أن يروه منتصرا دوما ولو كان في قلة من الأنصار يواجه عدوا قوي العدة والعدد. واختار الكاتب بطلا عربيا شهيرا ضخمت السيرة الشعبية مآتية من أجل نصرة الاسلام ونشره. وجعلته إنسانا أرقى شبيهة بطولاته بالمعجزات : فعلي بن أبي طالب في الخيال الشعبي يستمد القوة من إيمانه العميق ومن غيرته على الاسلام وحبه لابن عمّه رسول الله. وهذا وحده كافٍ لنصره على كافة الأعداء ولو كان بعضهم لبعض ظهيرا. والرواة الشعبيون يتناقلون بطولاته ويروونها في الأسواق والساحات العمومية الى عصرنا الحاضر في بعض أقطار الوطن العربي. والجماهير لا ترى في تضخيم الأحداث والشخصيات أي حرج بل ربما كانت تتذوقه وتعجب به أيما إعجاب فلا يُلهيها عن الانصات الى الرواة غير حكاية الواقع المسطح والمألوف. أما العجيب والغريب فانهما من شروط السرد. عز الدين المدني في «فتوح اليمن أو خرافة رأس الغول» يقلب الأوضاع تماما، فيصور «الفداوي» (أو «المداح» أو «الحكواتي») متوسطا حلقة من المستمعين في ساحة عمومية يصطحبه غلام له لجمع النقود وقرد لجلب الناس، ويستعين بإيقاع البندير في مفاصل السرد. وقد رفع في روايته من مقام علي بن أبي طالب وجعله وجها لوجه مع عدوّ عنيد كافر بالله، يرسل الى ساحة الوغى بعشرات الالاف من المقاتلين ثم يقاتل الامام عليا «من طلوع الشمس الى الظهر، ثم من الظهر الى المساء»(36) وفي الوقت

---

(34) ضمن «خرافات»، ص 2، ص 25 — 48.
(35) نفس المصدر، ص 28.
(36) «خرافات»، ص 2، ص 19.

الذي ينتظر فيه الجمهور انتصار عليّ خاصة أن «الملائكة كانت تعزز صفوف الاسلام»[37] يُفاجأ بسقوطه مغشيا عليه، جريحا، اثر قتال دام ستة أيام. وفي اليوم السابع «استشهد الامام عليّ متأثرا بجروحه البليغة»[38].

والواقع أن منطق الأحداث يبيح مثل هذه النهاية. فجيوش الكَفَرة تتجاوز بكثير جند الاسلام والجراح البليغة تؤدي حتما الى الموت. لكن للجمهور منطقا آخر لا يعترف بهذا المنطق : علي ابن عمّ رسول الله بطل مغوار غيور على الاسلام ليس من المعقول ألّا يكون النصر حليفه خاصة أن الملائكة كانت تعزز جانبه. فلا يعقل أن يُقتل. ومع ذلك فقد قُتل. قتله الراوي، قتله المؤلف ليقتل فيه معنى البطولة و«البطل باطل» كما يقول. فلا بد أن يلقى الراوي جزاءه، ولا بد أن يلقى المؤلف جزاءه. أما الراوي «فلقد هاجت عليه الحلقة فقذفته بالحجارة وضربته، ولكمت غلامه، وعبثت بقرده، ومزقت بنديره الدّاوي شرّ تمزيق لأنها لم ترضَ بالخاتمة فيما يبدو»[39]. وأما المؤلف فقد قال كلمته وتساءل عن سبب تحوير الراوي للخاتمة وشرّك القارىء في البحث عنه، ثم صحح كلام الراوي بالرجوع الى كتاب «فتوح البلدان» للبلاذُري وختم تصحيحه بالتذكير بظروف اغتيال عبد الرحمان ابن ملجم لعلي في مسجد الكوفة. وبذلك بادر الى تبرئة ساحته حتى لا يناله المكروه الذي ناله بسبب استفزازات أخرى للاحساس الديني في «الانسان الصفر»[40].

ونعت الانسان بأنه «صفر» يمكن أن يعتبر هو الآخر شكلا من أشكال نسف البطولة. ولا نعرف هل كانت تلك غاية الكاتب لكن النتيجة هي عكس هذا. فالأعمال التي قام بها الانسان الصفر تجعل منه بالعكس بطلا إشكاليا غير راض عما يسود مجتمعه من قيم. فهو يتوق الى كسر القيود الغيبية والاجتماعية ويطالب بحقه انسانا ومواطنا. فكأنه مدفوع الى لعب دور البطولة دفعا. وهو نفسه واعٍ بذلك إذ يقول : «أنا رجل كأيها الناس آكل الخبز وأمشي في الأسواق، قصتي بسيطة كقصص من تشاء من الناس»[41] فهو يعتبر نفسه رجلا عاديا جدا، مواطنا صالحا، هادئا،

---

(37) نفس المصدر، ص 18.
(38) نفس المصدر، ص 19.
(39) نفس المصدر، ص 20.
(40) انظر «الفكر»، فيفري 1969 وردّ المؤلف عليه في الفصل الأخير من كتاب «الأدب التجريبي» بعنوان «الحيرة والقلق»، ص 119 — 126.
(41) الجزء الثالث.

مهذبا، مسلما بالعادة، يؤدي بعض الفرائض (الصوم) ويُعرض عن البعض الآخر (الصلاة)، لا يعارض السلطة القائمة ولا يدعو الى مذهب معين. يفيق فجرا فيمتزج بالناس ويسمع أنواعا عديدة من الأصوات، ويجوع فيشتهي طعاما فلا يجده فيختلسه، ويرى أن هذا أمر عادي جدا : فما دام جائعا وما دام الخبز متوفرا فليس من المعقول في نظره ألّا يتناوله.

لكن للمجتمع وللعدالة منطقا آخر. فعمل كهذا لا يؤدي به الى المحاكمة فحسب بل يحول كامل شخصيته الى نقيضها. فهو في نظر حاكم التحقيق سارق مجرم خائن كافر معارض للسلطة ولقيم المجتمع. عند ذلك يعي وضعه ويعلم أنه سجين وأن دوائر سجنه تنطلق من اللغة وتنتهي الى الذات. فيبحث عن نفسه كما يقول المؤلف «من خلال عالم اللغة والأشياء» وتبدو له استفاقته في الصبح يقظة من نوع عميق دام قرونا كان فيها الانسان التونسي والعربي عموما خارج حركة التاريخ. ويتعمق الوعي تدريجيا في نفسه فيحس بالاختناق داخل سجن الذات، وينتابه قلق يحيّر وجوده ويدفعه الى تكسير القضبان. فيلج البطولة من بابها الواسع، من حيث أراد المؤلف تقويضها. لكنها بطولة من صنف آخر، بطولة اشكالية لا يحمل صاحبها سيفا بتارا ولا بندقية قاتلة بل ينطوي على وعي تاريخي بناء مؤمن بالمستقبل. ألم يعوض الأدب التجريبي الالتزام بالوعي التاريخي؟

ويمكن الاعتماد على قصة أخرى مطولة لعز الدين المدني للتمعن في مقوم آخر من مقومات التجريب يتمثل في علاقة الواقع بالشكل. فـ«العدوان» من حيث الحجم تنوس بين القصة والرواية. وهي محاكمة أخرى لشخصية أخرى وبأسلوب آخر يقترب من أسلوب القصة البوليسية إذ يقوم على ما يعتبره المجتمع انحرافا[42] في حين كان التحول الاجتماعي غداة الاستقلال قد قلب العديد من المفاهيم والقيم، وأفرز فئات اجتماعية جديدة. فنحن ازاء شخصيات متناقضة بعضها استفاد من الوضع الجديد فبلغ بجهده الخاص درجة مرضية في سلم المجتمع (مثل أحمد) وبعضها الآخر كان ضحية الوضع الجديد اذ كان في عهد الاحتلال يستفيد مما يغدقه عليه المستعمر من امتيازات لتركيز نفوذه. ويمثل هذه الفئة والد جلال. بقي جلال نفسه ممزقا بين

---

(42) انظر عبد الوهاب الرقيق «مظاهر الانحراف في الرواية المغاربية» (عرس بغل للطاهر وطار، الخبز الحافي لمحمد شكري، والعدوان لعز الدين المدني) شهادة الكفاءة في البحث، اشراف محمود طرشونة، كلية الآداب، تونس.

الوضعين. انتماؤه بالنسب الى الفئة الثانية يدفعه الى التمرد عليها ماديا وذلك بتعنيفه لوالده المقعد، الراضي بمصيره. وفشله في الانسجام في صلب الفئة الجديدة يجعل منه إنسانا مهمشا، ضائعا، يمارس جميع أشكال الانحراف، فيعتدي بالعنف على صديقه أحمد وعلى مومس كان يتمعش من خنائها ثم رفضت الانسياق الى أوامره ورغباته. فيبدو ما قام به من تعنيف «عدوانا» يستحق العقاب. فيعود من جديد الى سجن شارع 9 أفريل بعد أن غادره في بداية القصة. وتكتمل الدائرة اذ تدور عليه الدوائر. فيتحول المجتمع بأكمله الى سجن كبير لا يفهم تمزق «المنحرف» وعدم تأقلمه، فيحكم عليه بالاقصاء. والصحافة لا تهمها هذه الاعتبارات النفسية والتاريخية. فهي لا تنقل غير الأحداث المادية. لذلك كتبت عنه ـــ دون أن تفهم توقه ولا طوقه : «شاب متوحش يعتدي على والده وعلى أحد أصدقائه وعلى عاهر بالعنف فتدينه العدالة وتقضي بسجنه عشرة أعوام».

إن هذا التحول بين عهدين قد اقتضى نمطا سرديا لا نجده في «الانسان الصفر» ولا في غيره من القصص. يقول صاحب «الأدب التجريبي : «أثر التمزق الانساني في القصة حتى أصبحت مادتها ممزقة»(43).

فعلا فان النظام السردي في «العدوان» قائم على التقطع والتداعي وتداخل الاحداث. فمنها ما يدور في فضاء مادي شاسع ضيق، ومنها ما يدور داخل النفس البشرية.

ويتواصل التجريب بصفة فردية في مجموعة قصصية أخرى نشرها عز الدين المدني تباعا بباريس لمّا أقام بها للدراسة (1978 ـــ 1979) ثم في سلسلة «عيون المعاصرة» (سنة 1982) مع مقدمة لسمير العيادي ورسوم لمحمود التونسي، بعنوان «من حكايات هذا الزمان» والعنوان نفسه برنامج سردي بارز المعالم اذ يوهم أن الكاتب اختار هذه المرة شكل الحكاية بعد أن وسم مجموعته الأولى بـ «خرافات».

لكن الواقع غير هذا. فلم يبق من الحكاية التقليدية غير بعض «المنبهات السردية» حسب تعبير مقدم الكتاب تتمثل في عبارات مقتبسة من القرآن أو من بعض مقامات الهمذاني وفي ألفاظ هادفة الى محاورة القارىء وتشريكه في الحكم على بعض المواقف. ومن جهة أخرى فان الأحداث فيها يتولد بعضها من بعض إما في شكل دائري مغلق

---

(43) الأدب التجريبي، ص 54.

(في «سكان جزيرة المشتاق» مثلا) أو في شكل منفتح على الأمل في «الكتب المحروقة» و«حكاية القنديل»، وهي التي تختم بها المجموعة. فكأن الكاتب أحبّ أن ينعتق من السجون التي حبس فيها شخصياته، وأن يترك باب الامكان منفرجا فكانت هدية السلطان للرجل الذي كرمه قنديلا منيرا. وقد تردد السرد بين التقطع والتصاعد في هذه المجموعة حسب طبيعة المادة الحكائية التي يعالجها المؤلف. فاذا كان المعنى مستلهما من الواقع فان التعبير عنه يلائم ما فيه من تمزق واضطراب، واذا كان وليد التخيل فان الراوي هو المتحكم في دواليبه، يصعده على هواه، ويخضعه الى منطق سردي حتى لا يجمح الخيال فيفلت زمام السرد. وقد يوحي تيه الانسان بأسلوب من التداعي يكون نمط المذكرات أحسن مُبلور له كما في حكاية «الانسان الضائع».

فكأننا في هذه المجموعة ازاء نفس جديد في التجريب يقوم على الرمز والايحاء مكان التقرير والوصف، تسقط فيه الحواجز الفاصلة بين الحلم والواقع، وربما جازفنا فقلنا بين الشعر والنثر في نمط يتوق الى «الكتابة» بديلا عن القصة.

واذا كان شاغل جلال في «العدوان» محليا وطنيا يتعلق بالتحول الاجتماعي غداة الاستقلال، وهاجس «الانسان الصفر» قوميا له صلة بالوضع العربي في الستينات، فان الهاجس في «من حكايات هذا الزمان» له بعد انساني واضح اذ له صلة حميمة بقضايا الحرية والمسؤولية والعدالة. وهذا ما ينزل حكايات المدني في عصرنا الحاضر ويفسر اسم الاشارة في العنوان. وهو أمر متواتر في أدب المدني اذ ألحّ في كامل مسرحياته على قضايا العصر رغم الثوب التراثي الذي يكسوها به. إلّا أن هاجس الحرية في هذه المجموعة أوضح منه في مؤلفات أخرى. فكامل النصوص تقريبا تنبني على التوق الى كسر القيود وتقويض القضبان. وقد أثر هذا التوق تأثيرا بينا في أشكال السرد القصصي ودفعها في اتجاه التنوع والتجويد وبلغ بها مرتبة قلّ أن نجدها في نصوص قصصية معاصرة. وهذا التتويج المبكر في نظرنا يمثل حلقة ناضجة في الأدب التجريبي تعيد اليه الاعتبار بعد أن أضر به غموض تجارب قدمت نفسها أو قدمها الغير على أنها طليعية وشتان بين الصوت والصدى.

* * *

لقد حاولنا أن نفكك عناصر نظرية الأدب التجريبي ونُعيد تركيبها اعتمادا على الاعمال النقدية والكتابات الابداعية لنعرف مدى انسجام هذه مع تلك. فلم نسجل

تناقضا كبيرا بين النظرية والابداع فهناك نسق فكري متكامل يجعل الكاتب في طليعة التجديد الأدبي ببلادنا في وقت مبكر نسبيا، بدأ بمطلع الستينات وتواصل مدة طويلة في شكل عمل فردي بعد أن انفصمت عرى الجماعة وتشتت فالتجريب عند عز الدين المدني لم يكن نزوة عابرة بل كان ولا يزال مبدأ ثابتا انطلق منه وحافظ عليه. فلم يستسلم للأنماط الجاهزة والقواعد المتسلطة بل ظل دوما يبحث عن أشكال جديدة تلائم مضامين جديدة. واذا انحلت الرابطة التي تجمع بين أصحاب هذا الاتجاه، فإن البحث والتجريب في القصة متواصلان، نجد جذورهما في آثار المسعدي والدوعاجي ونجد امتدادا لهما في رواية الثمانينات. وبذلك تحوّل التجديد من القصة الى الرواية، ومن جيل الاستقلال الى جيل جديد استفاد من التجارب السابقة وتبنى البعض منها، لكنه لم يقتصر عليها بل أضاف اليها صورا ابداعية طريفة تعتبر بحق تطويرا هاما للفن القصصي بتونس ومنعرجا حاسما ونوعيا.

الباب الثالث
مباحث في أدب المسعدي

توظيف الفنّ المسرحي في «السدّ»

يثير كتاب «السدّ» كثيرا من التساؤلات حول طبيعة بنائه، فنتردّد بين أشكال المسرحيّة الذهنيّة المنتشرة اليوم في كثير من الآداب العالمية، والفن التراجيدي كما عرفه الاغريق قديما وأحياه الفرنسيون في القرن السابع عشر وضبطوا قواعده وجعلوا منه أدبا كلاسيكيا لا يمكن التصرف في حدوده. كما نتساءل اعتمادا على كثير من الاشارات السردية في الكتاب عن علاقته بالأدب القصصي في التراث العربي وعن الغاية التي من أجلها وظّف الفنّ لتبليغ رسالة فكرية واجتماعية.

وحتى لا ننطلق من آراء مسبقة قد توقعنا في الخطإ يجدر بنا أن ننطلق من النص لتحليل خصائصه الشكلية دون محاولة إخضاعه لجنس أدبي معيّن. فالوصف المجرّد للنص هو الكفيل بتحديد طبيعة الفن الذي ينتمي إليه وبقياس التصرف والتطعيم اللذين حتمتهما الرسالة والرصيد الثقافي المخزون في ذهن الكاتب ووجدانه وكذلك المحيط الذي كيّف إفراز مثل هذا الأثر.

واذا تدرجنا في وصف بناء هذا النص من العام إلى الخاصّ لاحظنا أنه يحتوي على ثمانية مناظر تفتح باشارات سردية وتغلق بها. ويدل هذا السرد الذي يكثر أيضا داخل الكتاب على حضور الراوي المكثّف ومشاهدته لجميع الأحداث ومعرفته بجميع خبايا الشخصيات. فهي نظرة من الداخل تفيد أن الراوي يعلم أكثر ممّا يعلم الجمهور والشخصيات بل كأنه عاش في «مستقبل الدهر» لأنه يتصرف في زمان مطلق لا يقاس بالأيام والأشهر بل يضرب جذوره في ماض عريق ويمتدّ إلى ما لا نهاية. وقد ذُكِرَ لا محالة في الاشارات السردية قطع مجرى الزمان بستة أشهر بين المنظرين الرابع والخامس وبأربعة أشهر بين السادس والسابع. وهما فترتان مكّنتا من بناء السد واعادة بنائه بعد انهياره لكن ذلك لا يعني شيئا بالنسبة الى الزمان الحقيقي الذي توحي به الأحداث والصور والاختلاجات النفسية. فهو زمان مطلق لأن القضية التي تعالجها المسرحية قضية إنسانية كونية يعسر إدراجها في حيز زماني ضيق إلّا اذا فكرّنا في الدوافع المباشرة للتأليف وتأملنا الظرف التاريخي الذي ألف فيه الكتاب وهو ما سنعود اليه في نهاية التحليل.

ومن جهة أخرى فقد وظّف الزمان في عدة مناظر توظيفا فنيا. فظهر كثير من الانسجام بين الأحداث والوقت الذي تقع فيه تلك الأحداث. فتصرف الكاتب في

أوقات النهار والليل تصرفا ذكيا، فجعل «آخر العشيّ» اطارا لوصول غيلان وميمونة متعّبين من طول السفر، وجعل الشمس تشرق عندما يحدو الأمل الأشخاص، وجعل حالات اليأس والتشاؤم في الليل، ورافق انهيار البناء بكثرة الغيوم والعواصف والأمطار وتراكم الظلمات. وبذلك يساهم تحديد الزّمان في بلورة الاختلاجات النفسية والأحداث الهامّة.

وان تقسيم المسرحية الى مناظر — زيادة على الحوار المطوّل بين الشخصيات — هو الذي يدخل الأثر في حيّز الفنّ المسرحي. لكن طبيعة الحركة الدرامية اقتضت التخلي عن نظام الفصول وتفريع كلّ منها إلى مناظر لاستحداث نوع من «الفصول — المناظر» الحاوية لمراحل هامة في تطور الحركة. ولذلك تضخم عددها فبلغ الثمانية وكثرت الاشارات السردية وتجاوزت وظيفتها المتمثلة في مساعدة المخرج المسرحي على اعداد أدواته ورسم الديكور وتوجيه الممثلين واختيار ملابسهم الى تحاليل نفسية تُدرك بالحوار وحده مهما كانت براعة الممثل في تكييف قسمات وجهه والتصرف في أعضائه البدنية. وبهذا نفهم قصور الفن المسرحي — كما عرفه المؤلف — عن أداء جميع المعاني واستيعاب المدلولات الفكرية الدقيقة، فطعمه ببعض أركان الفن القصصي ونخص بالذكر منها السرد. وان الصيغة التي ورد فيها ذلك السرد تذكر في كثير من تفاصيلها وأساليبها بخصائص القصص العربي القديم كما وردت في الأحاديث والأخبار والنوادر وأيام العرب وغيرها. وهذا أمر طبيعي بالنسبة الى مؤلف أراد عن قصد تأصيل ابداعه في التراث العربي الاسلامي رغبة منه في مواجهة تحديات الغزو الثقافي الغربي ونيته في عزل المثقفين العرب عن تراثهم وتشكيكهم في قيمته[1].

أما المكان الذي تدور فيه الأحداث فهو يتغير من منظر الى آخر لكنه لا يكاد يخرج عن نفس الحيز وهو الجبل الذي ضربت فيه خيمة غيلان وميمونة. وهو يطلّ على هاوية يسيل فيها ماء عين جارية، وهو المكان الذي اعتزم غيلان بناء سدّه فيه. إلّا أن ذلك الجبل وعر يصعد فيه الأشخاص بصعوبة، وقاحل غليظ لا خضرة فيه ولا

(1) يقول المؤلف : «كنت أشعر بأني أواجه تحدّيا يمكن أن يتلخّص أني كنت مهددا بوصفي تونسيا وعربيا... مهددا في كياني. وقد تأكد هذا من خلال تعلمي واختلافي الى المدرسة الفرنسية وتعلمي على الاساتذة الفرنسيين وكل ما كانوا يقولون من أن «العرب لا وجود لهم»، و«العرب شعوب متخلفة»، و«الحضارة التي تنتسب اليها لا قيمة لها [...] ومن ذلك الوقت بدأت أتساءل وأبحث عن أصلي وأبحث عن ثقافتي القديمة». حوار مع المسعدي، مجلة «الأقلام»، العدد الثاني 1979.

خصب. قد انتشرت فيه الحجارة وعوى الذئب. وهذه الغلظة في الاطار المكاني لها وظيفة أساسية في الدّلالة على صراع الانسان ضدّ القوى الطبيعية القاسية وعلى شدّة عزيمته في مغالبة الصعاب رغم عدم تكافؤ القوى. فغيلان مُقدم على عمل كبير يحدوه العزم في الانتصار ولا يفلّ من إصراره قسوة الطبيعية وعظمة الكون.

ويقابل هذا التصرّف في الزمان والمكان تجريد كامل في الأدوات المسرحية المادية. فباستثناء المنظر الذي يصوّر صلاة الرهبان لصاهباء وطقوس سدنتها فانّ المشاهد السبعة الأخرى لا تحتاج إلى أدوات كثيرة باستثناء التفنّن في إنارة الركح وتسليط الأضواء على الأشخاص. إنّ الطقوس اقتضت توفّر أواني النار والملابس الفضفافة والبرانس والطبول والأناشيد الدينية. فهذا المنظر الثري بالألوان والأصوات يناسب مقام الربّة وقدرتها. وهو برهان على الأبهة التي تقتضيها الطقوس في بعض الديانات. ما سوى ذلك حجارة ورياح وأمطار وظلمات وأنوار أي عناصر طبيعية عارية تذكر بالرسوم التجريدية المعبرة عن الآراء والمواقف. وفعلا فان التضاريس الحقيقية لا تظهر في زخرف الاطار بقدر ما تظهر داخل النفس البشرية والذهن الانساني المجرّد. وليس معنى ذلك انّنا إزاء مسرحية ذهنية جافّة جُعل الفن فيها في المقام الثاني : فلعلنا لا نبالغ اذا قلنا إن الفن بمختلف أشكاله يتصدر محور الاهتمام في هذا الأثر لأنه الدعامة الأساسية التي يقوم عليها الفكر والوجدان. ولولا هذا الفن لما كان للمسرحية شأن يذكر لأن عمق الفكر وحده لا يكفي لتخليد الآثار.

انما نحن ازاء فرجة متكاملة يتظافر فيها الفن المسرحي والخيال القصصي، وفنون البيان، والألوان والأنغام لإحداث حيوية مبتكرة توظّف لها العناصر الطبيعية والأدوات المادية على قلّتها. فهناك موازاة بين ثلاثة أصناف من الحركة : حركة واقعية تتمثل في بناء السدّ والتحاور، وحركة نفسية تتمثل في تقلب الأشخاص بين الرجاء واليأس، وبين التفاؤل والتشاؤم، وحركة تنتمي إلى الخوارق وتتمثل في تكلّم البغل والحجارة ونطق الهواتف. وان هذه الهواتف المنذرة تلعب مع الحجارة والسدنة دور الجوق الذي كان في المأساة الاغريقية يتكوّن من مجموعة نساء ورجال ينشدون في بعض أركان الركح ويعلقون على أطوار صراع الانسان مع الآلهة والأقدار. وهي فرجة لأن بعض المشاهد تصحبها موسيقى الطبول ورقصُ الرهبان وفضفضة البرانيس وتبخر الماء في أواني الطقوس وغير ذلك، قال الراوي : «ويمَسّ الصلاة والدعاء مثل اللهب، وتتحرّك الريح وتخْفِق، وتقوم البرانيس فتهتز، وتأخذ في رقص وإيقاع، ورعد وارجاع. حوافر خيل ووقع جموح، كقسوة الصخر أو شدّة الروح وتتعالى الصيحات بـ :

«هلهبا هلهبّاء   سبّحت صاهبّاء».

وتتقبض الوجوه، و ـنر الشعاف كالظلمات، وتجعل البرانيس تغربل وترحي، رفيف «الطائر الميمون» كأنها سراب مجنون» (ص 87). وممّا يزيد هذا الجو الاحتفاليّ فرجةً التنوّع الذي نجده في أصناف الشخصيات وفي العلاقات الرابطة بينها. فانّه يتحرّك في هذه المسرحية كائنات بشرية، وكائنات حيوانية وكائنات غيبية، وجماد.

أما الكائنات البشرية فلم يسمّ منها إلّا ثلاثة أشخاص وهم غيلان وميمونة وميارى. وليس من الثابت أن ميارى شخص من لحم ودم فكأنها طيف خيال جُسّم في صورة امرأة لترافق غيلان في بقية مسيرته بعد أن تخلّت عنه ميمومة. فعلاقة الألفة بين غيلان وميمونة قد فترت في منتصف الطريق، فحوَّل غيلان تعاطفه إلى ميارى التي وهبته حبّها وأذكت فيه نار العزيمة بعد أن كادت تفتر إثر فشل التجربة الأولى. وميارى لم تعانق غيلان إلّا بعد أن خبرت صموده وثبت لديها اختلافُه عن الآخرين وتفوّقُه على كلّ من سبقه. تلك هي الشخصيات الرئيسية المؤثرة في مجرى الأحداث بمواقفها وأفعالها. ومن جهة أخرى فاننا نجد مجموعات بشرية بعضها يظهر على الركح كالرهبان والسَّدنة، وبعضها الآخر يُتَحَدَّثُ عنه لكنه يعيش في الوادي الذي أراد غيلان أن يشيّد فيه سدّه. أولائك أهل الوادي الراضون بمصيرهم المستكرون لموقف غيلان والرافضون محادثة ميمونة لأنها جاءت مع غيلان لتغيير الأوضاع، باستثناء جارية متعبّدة قبلت أن تكلّمها وتفسر لها علاقة أهل الوادي بالربة وبنبيّها، وهما من الكائنات الغيبة التي لا تظهر على الركح لكنها تؤثر هي الأخرى في مجرى الأحداث أو هكذا يعتقد. فصاهبّاء حاضرة بروحها ونفوذها وعبادة النّاس لها : وهي لا تنكشف إلّا لمن طهّر بدنه بالشّمس والجفاف، وقد أوكَلت الى نبيّها وهواتفها مهمة انذار كلّ من تحدّثه نفسه بتغيير سُنَنِهَا، وكل من يأنس في نفسه القوة لمواجهتها. لكن أمام عناد غيلان ومثابرته قد أوكلت إلى عناصر الطبيعة مهمّة تقويض ما بناه الانسان بعزمه وفعله فتحرّكت الجبال والعواصف والزلازل والرعد، وأفسدت على غيلان وميارى نشوة انتصارهما على القحط. فكلّ المخلوقات إذن تحت نفوذها المطلق ورهن إشارتها، حتّى الحجارة التي يجلس عليها الأشخاص أمام الخيمة. هي من صفّ صاهبّاء كما يظهر في الحوار الذي دار بينها. انها هي أيضا تنذر وتطيع وتسخر من عزم البشر وارادته الخلق كأنّها ألسنة النبي الناطقة أو هواتفه المنذرة، أو كأنّها الطائر الأسود

الذي حلّق قبيل نزول الكارثة بالسدّ أو الذئب الذي عوى ثلاثا قبيل ثورة الطبيعة أو حتى البغل الذكي الذي يحدّث نفسه بكلام محايد لكنه مشحون حكمة وتبصرا. معنى ذلك أنّ غيلان وميارى في صف وكل الكائنات الأخرى الغيبية منها والبشرية والحيوانية والجماد في صفّ. فهذا صراع لا يقوم على تكافىء القوى. ولذلك فمعركة غيلان محكوم عليها بالفشل حتى قبل أن يخوضها لأنه يواجه وحيدا ــ أو يكاد ــ الكون بأكمله. ولعل هذا ما يزيده إصرارا على موقفه وثباتا على مبدئه. فأي فضل في معركة تربح منذ الجولة الأولى كما يقول أهل الملاكمة. وما قيمة نشوة لا تكون تتويجا لمعاناة شديدة.

ان ثقة غيلان المفرطة في نفسه واستغناءَه عن التّحالف مع الجماعة بل احتقاره أحيانا للجماعة هو الذي أظهره في مظهر الواحد الأوحد، المعزول رغم قوّة شكيمته. فقوى الطبيعة تحالفت مع القوى الغيبية ضدّه، أما هو فقد تحالف مع ميارى، طيفِ خياله ورمزِ حلمه الكبير. أراد أن يكون انسانا أرقى، من صنف بروميثي أو من صنف انسان الفيلسوف الألماني نيتشه لكنّ العهد لم يعد عهد السّبرمان، ولا عهد اختلاس النار من الآلهة : العصر عصر الجماعة وليس عصر الفردانية المطلقة و«النبيّ المجهول» حسب عبارة أبي القاسم الشابي الشهيرة.

فلمثل هذه الأبعاد الانسانية وظّف الفن المسرحي في «السدّ» فأظهره التجريد الفكري والتركيز على منزلة الانسان في الكون، وعلى اثبات الذات بواسطة الارادة التي تنفتح على الأمل، في ثوب أدب عالمي يجد فيه كلّ انسان مهما كان انتماؤه الاقليمي ما يختلج في نفسه وفكره من القضايا الوجودية الهامة.

وانّ هذا البعد الفكري والانساني قد طغى على الجانب الاجتماعي المحلّي الذي أفرز مثل هذا الأدب، حتى كاد يخفيه. فلا شك أن أي إبداع لا يمكنه الجوازِ الى الآداب العالمية اذا ما تجاهل اللحظة التاريخية التي زامنته ــ ولو بصفة غير مباشرة ــ فالمسرحية كتبت سنة 1939 وأوضاع تونس بين الحربين وأوضاع البلاد العربية عامة لم تكن على أحسن ما يرام اذ كان جلّها يرزح تحت نير الاستعمار الفرنسي أو الانكليزي. مع ذلك فالوعي مفقود ومحاولات التخلص من تلك الأوضاع محتشمة. فكأن الكاتب أحب عن طريق إلحاحه على قيمة الفعل والارادة إطلاق صيحة فزع وتحفيز الهمم لمواجهة تحديات العصر. وهو يعلم أنّ العمل طويل النفس ويحتاج الى كثير من المثابرة. ولذلك توج محاولات غيلان الأولى بالفشل المؤقت لكنه وجهه الى

تجديد التجربة مرارا.

وقد كتب المسعدي في نفس الفترة التي ألف فيها «السدّ» أقصوصة هامة ذيّل بها الكتاب يمكن أن تؤكد لنا هذه النية في الجمع بين معالجة القضايا الظرفية والقضايا الانسانية. فقد ساء المسافر أن يرى الشرق في غفوة وغفلة عن مجرى الأحداث، وحيّرته طمأنينته فتمنى لها الوعي واليقظة وبكر السبيل.

*

* *

إذن اكتمل الصرح الذي أقامه غيلان بعد فشل التجربة الأولى واعتزال ميمونة وانضمام مياري اليه. وقد تتالت الأحداث بسرعة في المنظر الثامن، وصدق حدس ميمونة بالدّمار، وتجّسم إنذار النبي وهواتفه فتجمع الظلام والسحب وقامت الزوابع والزلازل فانهدّ السدّ ثانية وصار أشلاء فلم ينهزم غيلان بل بقي «ثابت العزم» إلى أن دلّته مياری على طريق الأمل في تجديد التجربة وإدراك الغاية.

ويقوم البناء الفني في هذا الفصل على تمازج السرد والحوار وتساويهما كمّا ووظيفة اذ تكثف حضور الراوي فأصبح يشارك الأشخاص رؤاهم وتصويرهم للاطار والأحداث. ففي الحوار تعبير عن المواقف، وشيء من الوصف الايحائي، وفي السرد بعض الاشارات النفسية وكثير من الوصف.

فالسرد به استهلّ المنظر وبه ختم، كذلك كامل المسرحية به افتتحت وبه أغلقت. وهو هنا كما في البداية أكثر من إشارات ركحية تساعد المخرج على توزيع الأدوار وتصميم المناظر : انه إيحاء بهول الكارثة يمتزج فيه الصوت والصورة والألوان تمازجها في الفن السينمائي. لكنها في هذا الكتاب قد أوحى بها اللفظ ايحاء لطيفا جعل للبيان قدرة تصويرية قائمة الذات لا يزيدها التجسيم الركحي أي وضوح. فانه يعسر الفصل بين

الايحاء بالصورة والايحاء بالأنغام المصاحبة لها لذلك عسر الفصل بين الشكل والمضمون في هذه النصوص. وهناك تدرج بيّن في نطاق تصعيد الكارثة من صوت الرعد الى البرق الى نزول أولى قطرات المطر ثقيلة حادّة، الى اطلاق أوطاب السماء ماء وقيام الزوابع وتحرّك الجبل، يصحب كلّ ذلك ما سمّته ميمونة بلحن السواد.

بدأ كل شيء آخر عشّي «بأصوات كأنها خارجة من الجبل مؤلمة واسعة عظيمة، تغني أغنية كالعذاب تقع في الناس كالداهية وفيها روح عظيمة سماوية»(176). وليست هذه الأصوات في الحقيقة إلّا امتدادا للهواتف التي كانت تنذر طيلة سير الأحداث وتتشكل بأشكال مختلفة، فتتخذ صورة الهواتف الصادرة عن الغيب، أو صورة الحديث بين الحجارة، أو صورة ترتيل قَوَمَةٍ صاهبّاء وسَدَنَةٍ بيت النار والماء لآيات من انجيلها، أو طقوس تصحبها تلاوة، وتحولت هنا إلى أغنية كالعذاب لمواكبة تطور الأحداث والمواقف يسمع خلالها عواء الذئب ثلاثا منذرا بحدوث كارثة. ثمّ تكون الأغنية الثانية أسرع إيقاعا «كالرقص مستديرا» فتسفّ الأصوات أولا كالريح على وجه الرمال ثم تتعالى وتتضخم، ويشتدّ بها الدوران كنشأة العاصفات تعصف عصفا» بهذا صوّر المؤلف الأنغام تدور كما يدور بعض الدراويش في رقصاتهم الصوفية ويتواصل دويّ الأصوات وانهيارها ثم تخفت فتصبح زفرات طويلة «كأنين في صدر الأرض ثقيلة» (179). وليس هذا الخفوت إلّا راحة تعقب الصَّخب وتمهد لتصعيد صوتي جديد صادر عن الطبيعة كبعض الحركات الموسيقية في السنفونيات. وفعلا فسرعان ما «تتجاوب انفلاقات الرعد كدبدبة حوافر في السماء ثم يعدو الرعد الى جميع أرجاء الكون» (ص 180). فهذه أنغام أخرى يمكن أن تجعل في التوزيع الموسيقي للطبول التي تقرع اثر آلات وترية أو هوائية أكثر رقّة من قرع البطول. وإن الألفاظ هي التي توحي بهذا التشبيه اذ تحتوي على حروف تتكرر في إيقاع منغم «دبدبة». انّها طبول الحرب تعلن بدء القتال وتثير الحماس. ويبلغ الصوت أقصاه عندما تعود الهواتف من جديد ليس في شكل أغنية مؤلمة كما في بداية المشهد آخر عشّي، بل تعود في شكل صوت همهمة يرافق «ثورة عشواء حمراء صلبة قامت في الكون» (180).

انّ هذا التصعيد في التنغيم الصوتي والموسيقي مواكب لتصعيد آخر شاركت فيه عناصر الطبيعة الأربعة : الهواء والماء والنار والتراب ومواكب كذلك لتطور نفسية الشخصيات من الهدوء النسبي الى الرعب عند ميمونة، ومن الاعتزاز الى الصمود والثبات على المبدإ عند ميارى وغيلان.

فالأنغام الأولى مواكبة لزوبعة صامتة ثارت في نفس ميمونة عندما أشرف السدّ على الاكتمال : فقد كانت وقت الغروب وحيدة، ضاقت نفسها وامتلأت ظلاما، فخافت وترقّبت ما تكنّه الطبيعة من مفاجآت. ثم تعالى النغم فانقلب الى لحن سواد عندما رأت عند الجبل «جلاميد من الظلمات تهتزّ وتتقدّم» وقد وصف الراوي هذه الألحان بأنها «متلاطمة داوية حيرى كالاعصار والعاصفة» فربط بذلك، عن طريق التشبيه بين اللحن والعاصفة. وما هي إلّا لحظات حتى تقوم العواصف فعلا و«الزعازع الصّماء» وتعصف ريح الشيطان كأنفاس الزبانية أو كالدم والاثم «فتقتلع الخيمة وترسلها في الفضاء وينشأ الظلام وينتشر وينشأ دخان «كأوّل اللهب» تعقبه ريح حارّة «كتنفس بركان». وبذلك يمتزج عنصر النار بعنصر الهواء فيذكي ثورة الطبيعة. وعندما يتدخل عنصر الماء بهطول أمطار قوية فان أصواتا جديدة تنشأ لمواكبته وتتمثل بالخصوص في قصف الرعد «كدبدبة حوافر في السماء» ويختم عنصر التراب هذا المشهد القيامي لنهاية العالم فيتحرك الجبل ليضرب السدّ. عند ذلك «تجمع الماء والبرق والجبل والرعد والظلمة والغيظ والنقمة فاذا السماء بسحابها الأسود وَحْلٌ فيه فحم، واذا الأرض والماء والريح عجين والرعد والبرق...» فتلك قمّة الفوران والهيجان. وفي هذا الوقت بالذات يتصاعد صوت يرتّل آية من انجيل صاهبّاء يعتبر كلّ ما سبق تجسيما ماديّا لها : «وأمرنا العواصف والرعد والسحاب والبرق والزلازل والهد فانفلقت جميعا ودوّت دويا. وأرسلنا الصاعقة فشقّت وأودعت حياة حيّة» (ص 181). فكانت الآية الأولى الدالة على قدرة الربة لفظيّة وكانت الآية الثانية فعليّة، فتحقق موضوع انذار النبيّ ووعيد الرهبان. وكانت الآية خاتمة فاستؤنف الحوار الثلاثي بين الأشخاص.

وكان ذلك الحوار قد ابتدأ منذ أولى أغاني العذاب قبل ثورة الطبيعة والآلهة. وظهر التباين كاملا بين ميمونة من جهة وغيلان وميارى من جهة أخرى فبينما كانت ميمونة حزينة خائفة تتوقّع كارثة وهولا «صعد غيلان وميارى متقدمين كالأفراح المتراكبة» (ص 176). ثم بدأ التراشق بالنّعوت. فبينما ترى ميارى في العشية «ابتداء لنهار جديد» ترى فيها ميمونة «ابتداء لليل» فينعتها غيلان وميارى «بالعمى» فتجيبهما بأنهما «زائفان عاجزان». وبينما يتحدث غيلان عن الشمس باستخفاف ويعتبرها «طاووسا فخورا أحمق» تصيح ميمونة منذرة : «يا للهلاك يا للخسران والخيبة» ثم

تعيد نفس هذه العبارة بعد قيام العواصف. وبذلك يصدق حدسها وتثبت رؤيتنا إلّا أن غيلان وميارى لا يتأثران كثيرا بتلك العواصف. فرغم عدوان الطبيعة التي انتهكت حرمة غيلان فاقتلعت خيمته و«أخذت شعر ميارى الطويل فأرسلته في الظلمات كارسال البحر لجسم الحسناء» (ص 179) فانهما ثبتا وبالخصوص غيلان الذي كان «قائما ثابتا لا يتحرّك منه شيء، ووجهه أحسن ما يكون وأوسع وأجلّ وأبدع...» (ص 179 ـ 180)، فكأنّه يتلذّذ الصراع مع قوى الطبيعة فيتجمّل له تجمّله لليلة زفاف، خصوصا أنّ مصدر الرياح والأمطار كان الجبل حيث تنكشف صاهبّاء لعبّادها وأنّ عنصر المـــاء يساهم في المعركة، وقد كان الماء دوما همّه. وأوّل ما تفاجيء به ميمونة صاحبيها عند استئناف الحوار الثلاثي سؤال في منتهى السذاجة «هذه العواصف والرعد علينا أفأنتما خلقتما العواصف أم صاهبّاء»؟ فيجيبها غيلان وميارى في صوت واحد وفي لهجة التحدّي والاعتزاز : «خلقنا ترياق العاصفة والصاعقة، بنينا، أقمنا سدّا...» (ص 181). فكان منطق ميمونة منطقا فطريّا وكان منطقهما منطق القوّة. «الزوبعة عاجزة أن تفنيه والصاعقة...» كل ذلك والسدّ لا يزال منتصبا قائما صامدا في وجه العواصف.

لكنّ منطقا آخر يفوق كل منطق يترصده : هو منطق السماء والمعجزات التي تتجسم في صورة خوارق طبيعية ليس لغيلان ولا لميارى عليها سلطان. «انها آلاف الطيور تجرّ الجبل من شعره أشجاره». هل تكون «الطير الأبابيل» المذكورة في القرآن؟ فيزحف الجبل على السدّ ويطحنه. ولمّا كان لا بدّ من موسيقى تصويرية تصحب كلّ حدث هام فانّه يُسْمَع في تلك اللحظة المشهودة «دوي هول» وهنا أيضا تختلف الرؤية. فميمونة بواقعيتها ومنطقها ترى «السد أشلاء وأنقاضا تساقط في الهاوية» (ص 182) بينما يراه غيلان يتصاعد ويعلو. انّه العناد والاصرار والثبات على المبدإ وعلى ارادة الفعل والخلق تظهر الانفجار تصاعدا وعلوّا، انها «قراءة» مختلفة لنفس الحدث. أما قراءة ميارى فانها قراءة انتقائية. فهي لم تر الظلمة و الأشلاء ولا الأنقاض بل رأت «سراجا في منتهى الغاب منيرا...» انه «قرار في الزلازل على الزلازل زجاج صفاء وعزم وأمنية». فيأخذها غيلان من يدها ثم يتعانقان ويقولان بصوت واحد : «لنعلون برأسينا ولنفتحن لهم في السّماء بابا» ثم يرتفعان وقد طارت بهما العاصفة. وبذلك لا يعترف غيلان بالفشل بل يصرّ على موقفه ويشرع في تجربة جديدة مع ميارى انطلاقا من علامة نورانية «زجاج صفاء وعزم وأمنية» ويحوّل وجهته الى السماء في حركة تصاعدية متميزة وبعد هذه الحركة المسرحية الأخيرة تنظر ميمونة

نحو الوهد وتقول : «الأرض هذه الأرض اكتشفتها.. وتندفع في الظلمات منحدرة الى الوهد...» وهنا يظهر التباين على أشدّه : غيلان ومياری يعلوان نحو السماء وميمونة تنحدر نحو الأرض، غيلان ومياری ينطلقان نحو النور وميمونة تندفع في الظلمات، وقد كانت ميمونة من قبل تعتقد في الغيب وتصدّق هواتف السماء وكان غيلان متشبثا بالوهد يقيم عليه سدّا يحبس الماء. فحوّلت ميمونة في نهاية المسرحية وجهتها الى الوهد وحوّل غيلان وجهته الى السماء. لكن لا أحد منهما يدرك بيسر مطمحه، ومياری واعية بذلك اذ أضافت بعد ذكر السراج المنير : «لكن ما أكثر الغاب أشجارا وما أشدّ الغصون اشتباكا وما أشدّ سراجنا طريقا» (ص 182). وكذلك ميمونة لا تدرك الوهد «لأن الوهد يتناءى والأرض تنحفر الى غير نهاية بين يديها..» (ص 186). انه الفعل المتواصل والجهد المستمر «ولا تكون الطريق طريقا إلّا أن تكون بلا نهاية» وفضل الانسان ليس في الانجاز بقدر ما هو في ارادة الانجاز والمثابرة عليها وتعهدها بثابت العزم وحديد الصمود.

وبذلك صحب التصرف البنيوي في المسرحية التراجيدية تصرّف معنوي في أبعادها. فان الفنّ المسرحي حسب ما يبدو من تساوي السرد والحوار في هذا المنظر وتشابه وظيفة كلّ منهما قد طعّم بالفنّ القصصي فبرز جنس أدبي متميّز ليس تلفيقا لجنسين أدبيين معروفين (القصة والمسرحية) بل هو شكل أدبي طريف. أمّا من ناحية المعنى فانّ التراجيديا في أصولها الاغريقية تختم الصراع بين الانسان والأقدار بانهزام الانسان دوما أمام القوى الغيبية والآلهة. فقد كتب على أوديب الملك أن يقتل أباه ويتزوّج أمّه. ففعل وفقد بصره، وكتب على سيزيف أن يحمل الصخرة دوما الى قمة الجبل فتتدحرج فيعيد رفعها من جديد فيرفعها ويعيد دون أن يبلغ الغاية. أما غيلان فان ميمونة تقول عنه وعن مياری بعد أن ارتفعا في السماء : «الآن بلغا المنية واستقرّا».

ارادة الخلق في «السدّ»

«السدّ» مسرحية ذهنية لمحمود المسعدي في ثمانية مناظر تعالج منزلة الانسان في الكون وارادته الخلق وصراعه ضدّ القدر المحتوم. وقد خصّص الكاتب المنظر الأول[1] للتعريف بأهم الأشخاص ومواقفهم من القوى الغيبيّة المنذرة بالويل والثبور لكلّ من تحدّثه نفسه بالانحراف عن مشيئتها والسعي الى خلق حياة لا تتماشى وارادتها. وتبعا لذلك فانّ الأشخاص يصنّفون حسب وظيفتهم في هذا الصراع الى ثلاثة أصناف :

ــ الصنف الأول يمثله «غيلان» وهو أحد طرفي النزاع. ويمكن أن نعتبره البطل لأنه اختار أن يكون مناهضا لواقع الجمود والتحجّر، ومقاوما للقحط والجفاف.

ــ الثاني تمثله الرّبة «صاهبّاء» ونبيّها ذو الهواتف والأصوات المتعددة وأهل القبيلة التي تعبدها وترضى بمشيئتها ومنهم الجارية التي التقت بها ميمونة.

ــ الثالث تمثله «ميمونة» زوجة غيلان. فهي في نفس الوقت لا تشارك زوجها طموحه وعزمه ولا تؤمن إيمانا مطلقا بنفوذ «صاهبّاء» إلّا أنها الى قوم الرّبة أميل.

وكل هذه الشخصيات تظهر من خلال حوار دار بين ميمونة وغيلان روت فيه المرأة ما شاهدته وسمعته في الوادي الذي يريد غيلان أن يشيّد فيه سدّه.

لاحظت ميمونة من حديث القبيلة أن صاهباء تتصرف تصرفا مطلقا. فلا يتكلم أحدا إلّا اذا «أنطقته الرّبّة» ولا تتجلى إلّا لمن راض نفسه على الصوم أيّاما عن الماء لتحتدّ عينه وتستقيم لها الرؤية. كما تقول الجارية (ص 47). ولا تنكشف إلّا لمن عرّض جسمه للشمس تمتصّ رطوبته.

فلا بدّ اذن من احترام الطقوس وتقديم القرابين لرؤية الالاهة. فكأن الاتصال والاتحاد يمرّان عبر تعذيب الجسد، والخشوع المطلق، وتحمّل المشاق على طريقة أهل التصوف. فالايمان بسلطان الرّبّة والتفاني في سبيل إرضائها وقبول مشيئتها كلها شروط لانكشافها. فهي اذن كائن غائب عن خشبة المسرح لكنّه حاضر بارادته وروحه التي تسري في جميع نفوس القوم والهواتف. وقد اختارت لهم التطهّر بالشمس والجفاف لأن اسمها مشتق من كل ما يدل على القحط والقيظ. فكأنّها من آلهة

(1) تحليل جزء من المنظر الأول من كتاب «السد»، ط 1، 1955، ص 72 الى 79.

المجوس التي يُتقرب اليها بالنار. فالمادة اللغوية لاسم صاهباء تدلّ على كل هذه المعاني اذ الصَّهَبُ حُمْرة تعلو الشعر وشقرة عند البشر والابل على حدّ سواء. والموت الصّهابي في «لسان العرب» هو الموت الشديد، الموت الأحمر، والصيهب هو الحجارة الصلبة ورجل صيهب : رجل شديد، شدّة الحجارة، ويوم صيْهب وصيهد : شديد الحرارة وفي لسان العرب أيضا أنه بين البصرة والبحرين عين تعرف بعين الأصهب وسنرى في تحليلنا للفضاء أنّ الموضع الذي تدور فيه الأحداث يحتوي على الحجارة الصلبة وعلى شدة الحرارة وكذلك على عين تنفجر عن الجبل. فهذا التخريج اللغوي بعيد الدلالة على شخصية صاهبّاء التي قد تكون رمزا لكل العراقيل في وجه عزيمة الانسان، أو للقوى الغيبية التي تحدّد مصيره، أ و هما معا. «وانها هناك على رأس الجبل» (ص 79).

كذلك نبّيها لا يظهر إلّا لمن يؤمن مسبقا بسلطانه. فان ميمونة لم تره لكن الجارية وصفته لها بهذا الكلام : «ان له جلدا أغبر اللون قد شُدّ على عيدان عظامه كالدلو تمط شديدا». ثم أضافت : «لم ير الناس أشد هزالا منه» (ص 75). فهو بذلك يمثل ربّته تمثيلا كاملا اذ يجّسم الهزال والقحط في نحوله ولون جلدته الأغبر. وقد ذكرت لها الجارية أيضا أنه «كثير الأصوات، لا تحصى هواتفه». فهو كائن غريب يذكّر ببراهمة الهند أو بكهان الجاهلية وهيئتهم المشوهة وبالخصوص «شقّ» الذي تروي الأسطورة أنه كان نصف انسان وسطيح الذي «ما كان فيه عظم سوى رأسه» وزاد الزبيدي «أنه كان أبدا منبسطا منسطحا على الأرض لا يقدر على قيام ولا قعود وكان يُطوى كما تُطوى الحصيرة ويتكلم بكل أعجوبة. وكان الناس يأتون فيقولون : جئناك بأمر، فما هو؟ فيجيبهم على ما في نفوسهم»[2]. ونبيّ صاهبّاء يلتقي مع كهان الجاهلية في الاعلام بالغيب ورؤية المستقبل. لذلك فانّ أصواته «تنذر كل حي بما قضي له من شأن في حياته وترسم له حدّه» (ص 76). وبذلك فالانسان لا يريد شيئا ولا يختار مصيره إنّما الربّة تريد والنبيّ ينذر.

أما أهل الوادي فانهم خاضعون للربة ولنبيها وهواتفه لا يجرأون على الارادة ولا على الرفض بل أسلموا أمرهم إليها وتوكّلوا عليها والتزموا بطقوسها واستنكروا كل من يريد أن يغيّر الأوضاع. لذلك شعرت ميمونة بينهم بالغربة : «فكأنّ الوادي وادي البرص أو وادي الجذام. وانما كنت أنا البرصاء. فالّه لم يقربني أحد ولا مسّتني منهم يد ولا

---

(2) خير الدين الزّركلي. الاعلام III ر 38.

دنا منّي كلام» (ص 73). فلهم دينهم ولها ولغيلان دين. ولم تقبل محاورتها سوى جارية واحدة «لا تكاد تكون معصرا» أي لا تكاد تدرك عصر الشباب، وربما كان صغر سنّها هو الذي سمح لها بمحادثتها. ورغم ذلك فانّ علاقة ميمونة بها علاقة تباين. فقد استغربت تطهر تلك الجارية بالشمس ورأتها «قائمة النّهد، رخوة، كالذائبة لذة». فكأنّ طقوس التعبّد حسب هذه الصورة تقتضي أن يكون المتعبد عاريا، وقديما كانت بعض القبائل تطوف بالكعبة عارية وكانت تقول : «لا نطوف في الثياب التي أذنبنا فيها». فالعراء عبادة. لذلك رأت الجارية ما لم تتمكّن ميمونة من رؤيته : رأت «الربة هناك على رأس الجبل» ولم يتسنّ لها ذلك إلّا بعد أن مارست الطقوس التي تقتضيها العبادة. وهو ما رفضته ميمونة. فعندما قالت لها الجارية : «لا بدّ من عشرة أيام صياما عن الماء لتحتدّ عينكِ وتستقيم لها الرؤية» أجابت : «لست بناقة حتى أصبر عن الماء هذه المدّة» (ص 74) ثم عندما طلبت منها أن تصلّي لألسنة النبيّ وأصواته «لم تصلّ لنبيّ ولا لسان» (ص 76). ثم تداركت. «ولكننا سمعنا الساعة يا غيلان أصواته... وانّي لأراها تنذر...» فكأنّ المسافة بينها وبين أهل الوادي بدأت تتقلص، وكلما اقتربتْ منهم ابتعدت عن غيلان ذلك لأنها لم تكن تشارك غيلان طموحه وارادته الخلق. فهي امرأة واقعية، عاقلة، لا تصدق بالغيب بصفة مطلقة وكذلك لا تكذبه، تنتظر ما تكشفه التجربة الفعلية. فهي في ما يمكن أن نسميه بالمنزلة بين المنزلين، بين غيلان والجارية.

ذلك لأن غيلان يمثل نقيض الجارية. فبينما تعتبر الجاريةُ لسان النبيّ وأصواته «رحمة» (ص 76) يعتبرها غيلان «رطانة» فيقول : «ان كان انذارا، فلم جاء في ما سمعنا من الرّطانة؟» (ص 76). وهو بهذا النعت يشير الى كلام الهواتف الذي سمعه في بداية هذا المنظر الأول ومنه قولها :

---

(3) صفحات 63ــ64ــ67ــ68 وخاصة صفحة 84 الى 87 (في المنظر الثاني).

سحر ماء الهبّـــاء
سبّـحت صاهبّـــاء
هلهبـــا هلهبـــا
سبّـحت صاهبّـــاء

ثم تسرع وتشتـدّ، والأصوات تحتـــد،
والأعناق تمتدّ، والطبل يهدهد، دعاء في
رطانـــة، وكـــلام بعيـــد المعنـــى

ضمـــوح قدر بضوء غمـــر
سهيـــد يشر رمال الدّمـــاح
شضاضا عمـــد كهـــيب المرد
تمفـــــر طرد بطخر الكراح...
(ص 84 /85)

وغيلان يفسر هذا الغموض بخوف الآلهة من افتضاح ضعفها لدى البشر والتعتيم مقصود في نظره لستر العيوب. يقول غيلان : «انهم يخشون إن تكلّموا لغة البشر أن ينفتح لنا في ألوهيتهم فنصيبُ شقًّا» (ص 76). وهو يتكلم عن الآلهة والأنبياء إمّا في لهجة الاستهزاء كما في قوله عن الهواتف : « أمّا تلك فلا أرى لها غير بائع ببغاوات يتاجر بها» (ص 79) وإمّا في لهجة التّحدي. أمّا أهل الوادي فانه ينعتهم بالهزال والزيف والعجز ويقول عنهم : «إنّهم قوم أفعمت نفوسهم مياه كاذبة، ورطوبة كاذبة، وسماء كاذبة، وان نفوسهم لنفوس باطلة الكيان كاذبة، فروا من الفعل عجزا وبطلان نفس» (ص 77).

فالفعل عند غيلان هو ترياق الزيف والعجز والجمود، وارادة الخلق هي التي تجعل منه بطلا متميزا بالنسبة إلى غيره وإنسانا أرقى يريد ما لم يُرِدْه غيره منذ آلاف السنين. يقول لميمونة (ص 77 ــ 78) : «بل انظري هذه العين البديعة تنفجر عن جنب الجبل، كيف تركوها منذ آلاف السنين تذهب فتغور مياهها وحياتها في الهاوية بمنقطع الوادي، وانظري مياه المطر لا تسحّ إلّا على الجبل كيف تركوها منذ آلاف السنين تسيل فتنحدر فتلحق مياه العين فتذهب فتغور في الهاوية بمنقطع الوادي. ولم يخطر لهم ببال أن يقيموا سدّا فوق الهاوية فيحبسوا ماء العين ومياه المطر والجبل..» (ص 77).

وهكذا فانّ الوضع الذي أراد غيلان تغييره بعزيمته وضعان : روحي ويتمثّل في

يمان أهل الوادي بالغيب وفي إعراضهم عن القيام بأي عمل من شأنه أن يغضب آلهة لقحط والجفاف، وماديّ يتمثل في وضع حدّ لخسارة مياه الجبل والعين والأمطار في الهاوية دون أن يستفيد البشر منها. فهو أراد أن يخلق أوضاعا جديدة فيها الخصب والرّخاء. فتلك رؤيته المختلفة عن رؤية ميمونة التي لا ترى إلّا رضا أهل الوادي ولا تسمع إلّا الهواتف. وقد أخذت تتدرج شيئا فشيئا نحو إيمان القبيلة وتبتعد شيئا فشيئا عن إرادة غيلان الى أن يكون بينهما ما يشبه القطيعة. قال الراوي : «وتملك ميمونة خواطرها، ويملك غيلان الفكر في سدّه، وتنعزل عنه» (ص 79) فإلحاح ميمونة على إنذار الهواتف لا يقابله إلّا إصرار غيلان على الفعل والعزم. فميمونة من الأمن واليمن والايمان. وغيلان؟

غيلان يقاوم القوى الغيبية والقوى الطبيعية التي فرضت الحقط والجفاف «على منحدر جبل أخشب غليظ حزيز، نباته كالابر وأرضه ظماى، وغباره كثير ورماله صفراء» (بداية المنظر الأول ص 56). فغيلان غول وغليان. وفعل «غال» : الذي اشتق منه الاسلام يدلّ على معنى : حبس فيقال : ما غالك عنّا؟ أي ما حبسك عنّا؟ وغائلة الحوض في «لسان العرب» : ما انخرق منه وانثقب فذهب الماء، والغِيلان من مردة الجن والشياطين، والمُغاوَلة : المبادرة في الشيء، وغاول : بادر بالغارة وكلّها معان غير غريبة عن شخصية بطل «السد» ومن جهة أخرى فقد اشتهر في التاريخ الاسلامي غيلان بن مسلم الدمشقي الذي يلقب بغيلان القَدَري المتوفى بعد سنة 105 هجريا. وهو «كاتب من البلغاء تنسب اليه فرقة «الغيلانية» من القدريّة، وهو ثاني من تكلم في القدر ودعا إليه، لم يسبقه سوى معبد الجمني. قال الشهرستاني في «الملل والنحل». «كان غيلان يقول : «القدر خيره وشرّه من العبد، وفي الامامة إنّها تصلح لغير قريش»[4].

وكل هذه المعاني اللغوية والمعجمية تنطبق على غيلان «السدّ» فهو أيضا أراد أن يحبس الماء وهو أيضا متمرد على الآلهة تمرّد الشياطين وهو أيضا قدريّ يعتقد أن الانسان خالق مصيره.

ومن جهة أخرى فان الفضاء الذي يتحرك فيه غيلان فضاء شرقي السمات. فذكر القبيلة يدل على أن القوم لا يزالون يعيشون في نظام قبلي تجاوزه التوحيد زمن ظهور

---

(4) الزركلي، الاعلام، ص 320.

الدعوة الاسلامية، ثم إن الجوّ جوّ وثني، فيه من طقوسه الشيء الكثير. والصورة التي أوحى بها وصف الراوي وحوار الأشخاص مشهد طبيعي يذكّر بمشاهد الجزيرة العربية القاسية. فذلك الجبل الغليظ الحزيز من المناظر المعهودة في بادية اليمن والرّبع الخالي إلّا أن أهم ما يوحي بالشرق وفضائه أمران هما محور الماء ومحور العقيدة.

فأهمية الماء معروفة في الحياة العربية قديما وحديثا، وأيام العرب وحروبها من أجل عين ماء لا تحتاج إلى تذكير. فلا يكون المربع مربعا إلّا قرب عين أو ساقية. وهذا السدّ الذي أراد غيلان أن يقيم صرحه ألا يذكر بسدّ مأرب في الحضارة اليمنية القديمة؟ ثم انه وردت في هذا النص عدّة اشارات الى الماء وقيمته الحياتية. فقد قلبت وظيفته عند القبيلة امتثالا لأوامر الرّبة فأصبح إنّما يجب تجنّبه بالصوم عنه عشرة أيام. لذلك كان تطهّر الجارية بالشمس أي بعكس الماء. لكنه عند غيلان حياة. فعين الماء ينظر اليها باعجاب شديد وينعتها بأنها «بديعة»، وحزّ في نفسه أن تهمل منذ آلاف السنين «فتغور مياهها وحياتها في الهاوية» فجمع بين الماء والحياة ونسبهما الى العين المتفجّرة عن جنب الجبل، ثم تتبع ذلك الماء في جميع مواطنه وينابيعه. فرأى أنه من الخسران ألّا تسحّ مياه المطر إلّا على الجبل فتغور هي الأخرى في الهاوية. وقد أطربه أن يرى بخياله سدّه يحبس ذلك الماء، فتُحفر المجاري وتُمدّ الأنابيب والجسور، ثم تغنّى في لهجة وجدانية بتدفق المياه الغالبة القاهرة لقدر صاهباء والخالقة حياة وخصبا وولادة. وربط غيلان في تغنيه بالماء بينه وبين الشهوة، وربما قلنا الشهوة الجنسية. فهو يرى الجارية التي شهدتها ميمونة عارية الى الشمس تتّقد شهوة «وسترين الجارية يومئذ يقوم نهداها شهوة تتبرّج للماء، ويشملها الماء ولا تنفتح لشمس» (ص 78). وقد سبق أن ربط المسعدي بين الماء والشهوة الجنسية في «حدّث أبو هريرة قال...» عندما كان أبو هريرة وظَلمة الهذلية في الشيطان ـــ الذي هو لهيب الجسد ـــ حين «يطغي الدم ويفيض الماء» (ص 133). وأخيرا فانّ الماء رمز لانتصار الانسان على الطبيعة وعلى إرادة الآلهة. فهو قوّة قاهرة غالبة. يقول غيلان متخيّلا سدّه وقد تمّ إنجازه : «سترينّهم يطرحون شمسهم في مياه السد الغامرة الهادئة، ويذهب الماء بصاهبّاء وقحطها ونبيّها...» (ص 79).

ذلك هو الكفر بالنّواميس والايمان بالانسان في جلاله وكماله. فهذا المستوى من الاشكالية التي يعالجها المؤلف في كتاب «السدّ» يتصل بعقيدة الانسان وضميره الديني. فالواقع الذي وجده غيلان وأراد تغييره يوحي بكثير من التواكل والرّضا

بالمُقدّر والتقرّب إلى كائنات غيبية بواسطة الطقوس والقرابين. وكانت مثل هذه العقائد كثيرة الانتشار في الشرق حيث تختلط بأوهام طوطميّة معقّدة جاء الاسلام يمحوها. لكن الاسلام كان ومضة سرعان ما شوّهت في عصور الانحطاط بعقائد شعبية غريبة ما أنزل الله بها من سلطان تؤمن بالوساطة بين الانسان وربّه وبكرامات الأولياء والهواتف فاحتاجت إلى توعية تزيل ما علق بها من أدران الوهم والتواكل.

ومن حيث الفن المسرحي فهذا المنظر يقوم على أهمّ أساس من أسس هذا الفن وهو الحوار. وهو هنا بين غيلان وميمونة ينقسم إلى ثلاثة أصناف يتعلق كل منها بمرحلة في تطور الحركة الدرامية : ففي القسم الأول يطول كلام ميمونة ويقصر كلام غيلان مقتصرا على بعض الأسئلة في جملة واحدة وفي القسم الثاني يطول كلام غيلان ويقتصر كلام ميمونة على بعض الأسئلة والملاحظات العابرة، وفي القسم الثالث يتساوى كلام كلّ منهما من حيث الطول ثم ينعزلان ويعوضهما كلام الراوي في آخر المنظر. معنى ذلك أن رسالة كل من الشخصيات تحتاج لتبليغها إلى خطاب مطوّل يعبّر عن دقيق المشاعر وعميق الأفكار. فكان كلام ميمونة مشحونا صورا من الواقع ومشاعر أوحت بها الصور والأصوات، بينما كان كلام غيلان مشحونا صورا من الخيال وآراء في العقيدة والفعل. فبناء النص قد جُعل بطريقة تمكّن من توظيف الحوار توظيفا مزدوجا فهو زيادة على تعبيره عن الأفكار والعواطف والمواقف فانّه يقوم بوظيفة وصفية لا يقوم بها عادة إلّا السرد، ومن هنا وجب أن يحافظ الحوار على حيويته رغم تحويل وجهته إلى الوصف أي الى السرد والتقرير. فكانت الوسيلة التي تمكّن من المحافظة على تلك الحيوية تتمثل في ربط الوصف بالوجدان وبالانفعالات الذاتية فلم تكتف ميمونة بتصوير أوضاع القبيلة في الوادي بل أوجدت علاقة بينها وبين الجارية وحوارا بينهما داخل الحوار الذي كان بينها وبين غيلان. أمّا غيلان فقد استعان في حديثه المطول بالخيال ليصور بل ليتصور السدّ وقد تم بناؤه فعمّ الرخاء وزالت الأوهام...

أمّا تدخل الراوي فانه قليل بالقياس إلى مناظر أخرى، فقد ذكر إشارات سرديّة تفيد لهجة الأشخاص وتساعد على الاخراج الركحي فوصف لهجة ميمونة بالهزء في سؤالها غيلان . «لو جعلت مدرسة لتعلّم الآلهة البيان؟ (ص 76). ووصف لهجة غيلان بالحدة التي طرأت فجأة عند استنكاره لجمود أهل الوادي. إلّا أن أطول تدخل للراوي كان في نهاية المنظر عندما مرّ طائر أسود غريب مرارا عديدة على رأسيهما.

وهذه الاشارة السردية ليست مجانية انما تزيد الجوّ إيغالا في الوهم والتطيّر وترسّخ تصديق ميمولة لانذار الهواتف وأصوات النبي. فهذا الطائر شبيه بالغراب الذي يتطيّر منه العرب لكنه يختلف عنه بالغرابة المحدثة لجو أسطوري يشير إلى أساطير العرب «هامة أو صدى» وفي هذا إشارة واضحة إلى اعتقاد العرب في أسطورة الأخذ بالثأر التي ترى أن القتيل لا يكفّ عن التصويت إلّا اذا أُخِذَ بثأره.

وبذلك يتّضح أن الأسلوب يقوم على الايحاء واللمح دون التقرير والوصف شأنه في ذلك شأن الشعر الذي يقول أشياء كثيرة لمحا وإيحاء. والواقع أن طرق التعبير في هذا المنظر وفي كامل الكتاب طرق شعرية جاءت في قالب نثري. فالتناغم اللفظي والصور والتشابيه كلها خصائص شعرية لا ينقصها غير الوزن والقافية لتصبح شعرا. وهذه أناقة بيانية واعية يرى صاحبها رأي الناقد الفرنسي سانت بوف الذي صدّر به كتابه «ليس الشعر في أن تقول كل شيء، بل هو في أن تحلم النفس بكل شيء».

حديث البعث الأول
لوحة راقصة

يمثل حديث البعث الأوّل أولى لوحات كتاب «حدّث أبو هريرة قال...» وفيه يروي أبو هريرة نفسه أولى تجاربه الحسيّة وخروجه من دنيا التقليد والجمود الى دنيا اللذة والمتعة وهو ما اعتبره «بعثا» أوّل غير مجرى حياته.

فقد كان فعلا يقيم بمكة راضيا مطمئنا، يؤدي الفرائض ويعيش حياة بسيطة رتيبة لا يخطر بباله التفكير في استبدالها أو التمرّد على رتابة أيامها. إلّا أن صديقا له عرض عليه أن يصرفه عن دنياه تلك يوما. فقبل بعد تمنّع صوري، وسار معه قبل طلوع الفجر إلى أن بلغا موضعا قفرا ليس فيه غير كثبان الرمال. ثم أطلّا من أعلى كثيث على شبحين على رأس الكثيب المقابل تبينا شيئا فشيئا. وهناك يشاهدان لوحة \راقصا مطربة هي أم الرواية إذ كانت منطلقا لحياة جديدة وبعث جديد وهموم وجوديّة بعيدا الأعماق. لذا يجدر تحليل عناصر هذه اللوحة والفنيات التي استعملها المؤلف للايحاء بجمالها ومفعولها في نفس أبي هريرة.

وان أهمّ ما يميز الفن الايحائي في تصوير تلك اللوحة هو التدّرج والتصعيد من جهة، والتناسق بين الحركات والأصوات من جهة أخرى، وكذلك الايحاء بواسطة الصور والمجازات الوظيفية.

فالتّدرج يبدو في انكشاف الفتى والفتاة بفعل مجهود بصريّ قام به أبو هريرة ليتبين الشبحين. فليس هناك عنصر خارجي جعل الشبحين ينقلبان إلى شخصين واضحين إذ لم يسلط عليهما نور بل كان انكشافهما نتيجة رغبة داخلية في نفس الرائي. ومبعث هذه الرغبة يعود بلا شكّ إلى غرابة صورة الشخصين فهما «فتاة وفتى في زيّ آدم وحوّاء ممدوان جنبا إلى جنب، متجهان إلى مطلع الشمس وكانت على وشك البزوغ». اذن فقد توجّس أبو هريرة أمرا دفعه الى القيام بذلك المجهود البصري الظاهر في فعل «تبيّن» (تفّعل)، فهو لم يتعود رؤية ثنائي عار في الخلاء ينتظر شروق الشمس. وان هذا العراء لا يمكن اعتباره تحديا للأخلاق بل إن اقترانه ببزوغ الشمس يكسبه بعدا طقوسيا تعبديًا لا ينبني على عقيدة وثنيّة بقدر ما يقوم على عشق مطلق للجمال في شتى أشكاله. وليس مشهد الجسد البشري عاريا إلّا آية من آياته.

ثم يتدرج الراوي من هذا المشهد الجامد المتهيء للتحرك والاضطراب إلى مجموعة من الحركات أولاها حركة الشمس التي «بدت منها بوادر نور» عقبها نهوض الفتاة في خفّة ونشاط عبّر عنهما تشبيه قيامها بردّ فعل «الظّبية أحسّت بالنبل». وهنا بدأ التناسق بين حركة الطبيعة وحركة البشر يظهر بعد. فقد رافق غياب الشمس استلقاء الفتى والفتاة، ورافق طلوعها نهوض الفتاة. فكأنّ هناك علاقة تعاطف بينهما. وفعلا فأوّل تصعيد لحركة الفتاة كان موجها نحو الشمس. فالفتاة «تهمّ بالشرق» و«ترسل يديها الى السماء والشمس كأنها تروم أن تدركها» (ص 20). فلعلها بذلك تهدي رقصتها الى الشمس شكرا على ما تهبه من نور وصفاء وأمل وجمال وطهارة وحرارة وحياة. لكنّ سرّ الرقص وغايته لا ينكشفان إلّا في نهاية اللوحة وفي انتظار ذلك فان تصعيد الرقص يتمّ عبر المجاز. فالفتاة تراوح بين السرعة والبطء في حركاتها وبين التثنّي والسكون، تتصرف في جسمها اللين كما يطيب لها التصرف، ثم تعود الى هيئتها الأولى، وتتراجع من جديد فهي «كالغصن يهزه النسيم» وهي «لسان من الرمل، قائمة على رأس الكثيب وكأنها ولدت منه أو ذابت فيه» وهي «رقيق الرمل، يجري بين الأصابع» وكلّها صور توحي بحركات متنوعة تجاوزت الوظائف المعهودة للتشبيه والاستعارة والكناية والتورية في صورها التقليدية إلى الايحاء بتجانس يكاد يكون تامّا بين المشبه والمشبه به الذي هو ليس إلّا عنصرا من عناصر اللوحة واطارا طبيعيا يتم فيه الرقص. فالعلاقة بين الفتاة والرمل تجاوزت العلاقة بينها وبين الشمس، فتحولت من مجرّد التعاطف الى الامتزاج والذوبان. فهي مشتقة منه وذائبة فيه. ولذلك بالذات فهي لا ترى حاجة الى الاحتجاب بقشور اللباس. فآدم من تراب...

وكأن هذا الاتّحاد بالرمل قد هيّج فيها طربا «فأرسلت صوتها بالغناء» وبدخول هذا العنصر الجديد في اللوحة يتمّ الانسجام والتزامن بين الرقص والغناء. وانّه لتناسق كامل بين الصوت والحركة اذ «كان الصوت يترقرق في حلقها ويرن لرنين يديها وثدييها وكامل جسدها ثمّ يتراجع بتراجعه حتى اخاله سكن» وليس أدلّ على هذا التناسق من كلمة «رنين» التي حوّلت وجهة معناها الصوتي الى التعبير عن التموجات البدنية وبالخصوص ارتعاش اليدين واهتزاز الثديين وتموّج كامل الجسم ويرافق هدوء الجسم فتور الصوت في فواصل ساكنة ممهدة لتصعيد صوتي وحركي جديد.

ولا بدّ من الاشارة في هذا السياق الى تناسق آخر بين كل ما سبق وبين معاني الأغنية التي أرسلتها الفتاة. فهي تتكوّن من بيتين واضحي الدّلالة على علاقة الروح

بتلك المتعة الحسيّة والجمال الفني :

سلام على الرّوح يسري على يسر
سلام على النور سلام على الفجر

فهذا نشيد النور لأن للنور مكانة كبرى في تصورات الأشخاص. لكن الأوضح من ذلك هو ذكر الروح التي وجدت في كثبان الرمال وإشراق الطبيعة إطارا تسري فيه بسهولة وابتداء من هذه الاشارة فانّ المجاز لن تكون له وظيفة تقريب الصور بل تصبح الوظيفة تعبيرية لأن المنظر يصل إلى درجة يستحيل معها الوصف. وربما أصبح المجاز هو الحقيقة والحقيقة مجازا. فما معنى تشبيه صوتها في اندفاعه وتراجعه بـ «ابتسامة السرور أوّل نشأته» ان لم يكن تعبيرا عن نشأة السرور الحقيقية في نفس الفتاة بعد جمعها بين الرقص والغناء على الصورة السابقة؟ وشبيه بذلك سكونها ويداها الى الشمس واحدى رجليها مرسلة «كأنها تهمّ أن تطير» فهي فعلا تحسّ بخفة روحية وبدنية تدفعها الى الطيران. وهذا ما شعر به الرائي عندما قال : «فكأني بها قد انفصلت عن الأرض وطارت» (ص 21). فتلك قمّة الفرح والطرب يدفعان الجذلان الى تصعيد رغباته من الامكان الى المستحيل يراوده على الامكان.

وفي هذه اللحظة بالذات يتدخل عنصر جديد في هذه اللوحة الراقصة له شأن في تقوية نسق الرقص اذ «انفجر صوت مزمار في قوّة وروعة وارتمت الجارية ترقص في سرعة وشدة» (ص 21) فهذا تناسق جديد بين «قوّة» العزف و«شدّة» الرقص. وبذلك ينقل تدخّل الذكر المشهدّ من الرقة واللطف الى نوع من الخشونة نعتها الرائي بالروعة فهي ليست خشونة تنم عن غلظة وعنف بل هي رجولة تكسب المشهد تكاملا ضروريا بين الجنسين لا ينتج عنه إلّا الانسجام والتناسق.

فقيام هذا «الصنم الحي» وانبعاث الأنغام من آلته غيّر صورة الرقص حتى قبل أن يشارك فيه. فالفتاة تجاوزت تلك الحركات الهادئة الى متابعة الدوران والوقوف والقيام والنزول بسرعة يدلّ عليها تركيب الجمل نفسه «وجعلت الفتاة تدور وتقف، وتقوم وتهبط، فتقع في هيئة الساجد فاذا هي قائمة، أو ترتفع فاذا هي ساجدة» (ص 21 ــ 22) فتلك صلاتها وقيامها وسجودها، صلاة للصنم الحيّ الذي جاء يشاركها متعة وطربا بلغا عندها بظهور الفتى درجة من الخفة نفت الشعور بوجود الجسد «فكأنها دخان كاذب أو سراب خلّب أو خفّة ولا جسد» وتهيأت لاقتباله روحا «يسرى على يسر» كما جاء في نشيدها.

والفتى بدوره قد خفّف من قوّة عزفه حتى ينسجم مع رقّة الموقف فارتدّ صوته «رقيقا حتىّ كأنّه وحي من الله أو همس الشياطين» (ص 22) ومرّة أخرى فان وظيفة المجاز تتعدّى التشبيه الى الايحاء بما لا يمكن وصفه وصفا مباشرا. فهذا التشبيه للنغم غريب اذ يجمع بين متناقضين قد لا يلتقيان إلّا في ذهنية جعلت دينها الجمال والمتعة. فما أبعد وحي الله عن همس الشياطين. والجمع بينهما نفي للمحظور. فما يعتبره البعض تغريرا من الشيطان يعتبره الآخر وحيا من الله، راضيا عنه لأنه منه وهو الجمال السرمدي، جمال الانسان وجمال الفن.

ثم انسجمت الفتاة بدورها مع تلك الأنغام الصادرة عن الفتى، فأنقصت من سرعة رقصتها وصارت «تتثنّى بتثنّي الصوت، وتتهادى لتهاديه وتبطىء الدور لبطئه» (ص 22). وبذلك فقد حوّلت مهجتها من الشمس والسماء والرمال الى الفتى، فاتجهت اليه بكامل كيانها، ونسّقت بين رقصها وعزفه، ولانت حتى «أصبحت ذوبا في الهواء أو سكنها نفس من النّسيم في لينه» (ص 22) وبذلك تهيّأت تهيأ كاملا لاحتضانه ومعانقته ومشاركته الرقص. وهو لم يقم من مكانه لغير هذا الأمر، فأوقف عزفه و«وثب على الجارية ورفعها من خصرها فبدت على يديه ممتدّة في الهواء، ويداها مقرونتان في هيئة المقبل على البحر أن يغوص فيه، والشمس ناشئة تكسوها. ثمّ حطّها الفتى الى الأرض، فتعانقا، وصوّبا في الكثيب يرقصان معا...» وكلّ هذه الصور تدلّ على اتحاد كامل بين الفتى والفتاة من جهة اذ أصبحت بين يديه وكأنها في الهواء وصارت في هيئة من يقبل على الغوص في البحر، ثم كان العناق وكان الاتحاد كاملا من جهة أخرى بينهما وبين عناصر الطبيعة اذ امتزجت الفتاة بالهواء والنسيم وكستها الشمس الطالعة بنورها فبلغ الوصال ذروته والاتحاد مداه...

بل انّ عدوى الطرب انتقلت الى المُشَاهِد نفسِه أبي هريرة الذي صرفه المشهد عن صديقه «فهزّه الطرب حتى كاد يأخذ في الرقص من حيث لا يشعر» وهذا أوّل البعث.

فأبو هريرة بدأ ينسى حياته الماضية ورتابتها في مكّة ويقبل على هذه الدنيا الأخرى. وفي حين كان بسلوكه السابق القائم على الصلاة والصوم وسائر الشعائر يأمل في البعث يوم القيامة، أصبح بهذه المتعة مقبلا على بعث في الدنيا يقوم على يقظة الحس وعلى الطرب والجمال.

وهذا ما جعل صديقه يبكي اثر انصراف الفتى والفتاة ولبكائه قصة شرحها لأبي

هريرة فالصديق أيضا كان يعيش في دنيا الجمود والتقليد داخل مدينة تفرض قيودها عليه، إلى أن بُعِثَ هو الآخر صدفة الى متعة الدنيا. فقد تاهت له ناقة وأخذ يبحث عنها في البريّة الى أن وصل عريشا من سعف النخل قربه ماء جار يقيم به ذلك الفتى وتلك الفتاة وشاهد لوحات راقصة مطربة شبيهة باللوحة السابقة، وأحبّت الفتاة أن يشاركهما المرح فتراجع ضاحكا ثم كان له معها يوم يذكّر بذلك اليوم الذي قضّاه أبو العتاهية صحبة مخارق يودّع متع الدنيا، ويتهيأ لحياة الزهد. حدّث مخارق قال : «أدخلني بيتا له نظيفا، فيه فرش نظيف، ثم دعا بمائدة عليها خبز سميذ وخلّ وبقل وملح وجدي مشويّ، وأكلنا معه، ثم دعا بسمك مشويّ فأصبنا منه حتى اكتفينا، ثم دعا بحلواء فأصبنا منها وغسلنا أيدينا، وجاؤونا بفاكهة وريحان وألوان من الأنبذة»[1] ثم شرع يقترح أن يغنيه صديقه أصواتا من شعره في عُتْبة وغيرها، وهو يسمع ويبكي لأنه كان يودّع كلّ تلك الملذات وداع الأبد، وقد أصرّ على أن يجمع في ذلك اليوم الأخير بين كلّ المتع الحسّية من لحم مشوي وحلواء ورياحين وخمور في اطار نظيف يمهد للطّهارة فضلا عن الغناء والغزل وكلّ ما يمتّ للملذات الدنيوية بصلة.

وقد وجد صديق أبي هريرة نفسه في مجلس شبيه بهذا المجلس اذ جعل الفتى والفتاة «لحما مشويا وتمرا وعنبا وتينا بين يديّ وقالا : «كل هنيا فهي سرور كلّها. ثم تحدّثنا فاذا هما على أدب كثير، يرويان من الشعر ويقولانه ويقصّان من أيّامنا ويصنعان على(البديهة)من الأصوات ما لم أسمع والله أمتع منه» (ص 25). فكلّها متع حسّية وفكرية تمثّل «دعوة الدنيا» التي هي في نظرهما «سرور كلّها» بل نشأ في نفس الصديق «كالشوق الى الجنة» (ص 26) بعد أن تردّد عليهما أيّاما عديدة حتى كره حياته «بين الأموات». ثم أخذ في البكاء من جديد تحسرا على تلك «الدنيا» وتلك «الجنة» بكاء أبي العتاهية[1]... الى أن أخذ جارية جميلة وترك أهله وذهب الى حيث لا يعلم أحد» (ص 27). فلا شكّ أنه ارتحل الى الدنيا صحبة فتاة كالفتاة التي أعجب برقصها وغنائها ليواصل تجربة الحسّ معها.

أمّا أبو هريرة فانّه تصنّع مقاومة إغراء الدنيا فسقط عزمه و«كان البعث».

---

(1) أبو الفرج الأصبهاني. الأغاني IV، 107 ــ 108، ط. دار الكتب ، القاهرة 1950.

(2) حلّل المسعدي نص الاصبهاني، في مجلة المباحث بتاريخ 12 مارس 1945 وأعاد نشره في كتابه «تأصيلا لكيان» ص 27.

وبذلك يكون الصديق قد بعثه الفتى والفتاة، ويكون أبو هريرة قد بعثه صديقه. فخرج الجميع من دنيا القيود والرتابة الى دنيا المتعة والحرية. ولا يبعد معنى البعث عن مفهومه المعروف المتمثل في نشر الأموات: فقد كانا يعتبران نفسيهما ميّتين قبل أن يكتشفا عالم اللذة. فكان أول البعث حسّا. وهذا المعنى لا ينكشف منذ العنوان بل يتضح شيئا فشيئا مع التقدم في قراءة الحديث. والقصّ في الواقع لا يقوم على أحداث بقدر ما يقوم على مشاعر وصور هي لبّ الحديث. وبينما يسود التعاطف والانسجام جميع الأشخاص يبقى شخص واحد غائبا حاضرا في ذهن الجميع بقيوده وجموده وهو المجتمع. قال الفتى ردّا على استفسار الصديق حول انقطاعهما عن الناس: «دُعِيَ الناسُ فلم يأتوا، ودُعِينا فجئنا» ولم يفهم الصديق ما هذه الدعوة وما رفضها وما المجيء اليها. فوضّح الفتى قائلا: «نعم، دعوة الدّنيا، دعوة الكون. ترى هذه الأشجار وهذا الماء وهذا النور وهذا الفضاءِ وهذا الخلاء؟» ثم يسكتان ويتركان الصديق غارقا في تأملاته الى أن يكون البعث... ثم البعث الآخر.

الزمان وقصّة خلق الكون

قدم مدين وليلى الى مدينة يتداوى أهلها بالسحر فأقام بينهم مدين مارستانا ليعالجهم ويصارع الموت حبّا في الخلود[1]. لكنه عندما مرض التجأ إلى نفس الساحرة لتساعده على تركيب دواء يقضي على الموت. فأخذته إلى عين الاله سلهوى ودخلت به الغاب حيث رأى مشاهد غريبة وضّحت له معنى الزمان وشروط النسيان والخلود. فكانت رحلة في المكان وفي الزمان وفي النفس البشرية أيضا.

ويمكن الفصل في هذه المسيرة بين ثلاثة مقاطع قصصيّة :

ـــ الأوّل (ص 82 الى 85) : يصوّر فيه الراوي عالم الموتى وحركة الزمان فيه.

ـــ الثاني (ص 86 الى 92) : تفسر فيه رنجهاد تلك الصور الغريبة بقصة خلق الكون ومنزلة الانسان فيه.

ـــ الثالث (ص 93) : تشير فيه الى تجسيم حركة الزمان في الهياكل العظمية. وان تحليل هذه المقاطع الثلاثة يفضي الى معرفة آيات من الخيال الشعري عند الكاتب ومعالم رحلة مدين في كهف الموتى والغاب الموصل الى عين سلهوى، عين النسيان، والعلاقات بين أطراف قضية خلق الكون والى توضيح التوازن والاختلاف بين ما جاء في التراث وما جاء في كتاب «مولد النسيان». وأخيرا يمكن تحليل شخصية مدين كما تظهر في هذا الفصل بالذات.

تتجلّى في هذا الفصل معالم رحلة مدين المتعدّدة الجوانب. فانّه دخل الغاب صحبة رنجهاد ليدرك عين سلهوى التي تعتبر عين النّسيان المؤدي الى الخلود. لكنّه قبل أن يصل الى العين ـــ ولن يصل اليها أبدا ـــ توغّل في الغاب وأخذ يقطع مسافات «كأنها العصور طولا» وبهذا التشبيه بدأ المزج بين المكان والزمان في هذه الرحلة. وفعلا فمدين يتخيّل أنه يطير في الزمان بجناحيه وليس في الفضاء، ويشعر أنه «ساكن مستقرّ وأن الزمان من تحتي يمر» وليست الطريق هي التي تنسحب تحت قدميه. كما يسحب البساط. وبذلك جسّم الزمان وأصبحت له مقاييس مادّية. وهو لا يمتزج

(1) تحليل الفصل السادس من رواية «مولد النسيان» لمحمود المسعدي، الدار التونسية للنشر 1974، ص 82 ـــ 93.

بالمكان فحسب بل بالنفس أيضا فيخلق إحساسا بالحياة «دهرا». وهكذا تنتقل الرحلة من الزمان والمكان الى داخل النّفس البشرية فيستولي عليها الزمان ويتّسع فيها ويكثر. وهذا أوّل النسيان وبداية الخلود. وسؤال مدين : «أطال الزمان أم طالت نفسي؟» أحسن تعبير عن هذا الشعور بتشويش حركة الزمان لدواليب الحياة العادية، ثم تعرف شيئا فشيئا حركة الزمان هذه. فهي توجد في النفس البشرية التواء «كالتواء الإعصار» فهي اذن حركة دائرية لولبية وليست أفقية. وهذا يتأكد من التشبيه السابق ومن لفظة «الدوار» التي استعملت في قول الراوي : «وأدرك أنّها حركة الزمان دوارا» (ص 84)، ثم «طغى الدوران في نفس مدين وكادت تصيبه غشية» (ص 84). ولا شكّ أنه دوران باطني أشد على النفس من الدوران المادي. لذا قال مدين : «يا رنجهاد بلغت جهدي». فنتيجة كل هذا التشويش أنّه لا طاقة لمدين به رغم أنه أراده وسعى إليه بنفسه. فطلب مستراحا رافضا المستقر قبل النهاية. وتتمثل الراحة في تعطيل حركة الزمان تماما. وهو أمر ليس بعزيز على رنجهاد التي وضعت حدّا لمعاناة مدين فسقط على الأرض وسكنت فيه أعاصيره. (ص 85)... الى حين.

والنهاية الطبيعية لهذه المسيرة هي اكتمال الخلود لأن هذه المرحلة لم تكن إلّا بداية له. وذلك بعد تجاوز الكهف والغاب الى العين من حيث المكان، والقضاء على حركة الزمان تماما وادراك الغاية التي تمرّد من أجلها مدين على الموت. لكن بقية الأحداث لا تساعد على هذه النهاية.

فهذه الرحلة كانت فرصة قصّت فيها رنجهاد قصة خلق الكون فكانت عامل توعية جعل مدين يدرك منزلة الانسان في الكون ويعرف الحدود التي فرضت عليه بحكم تكوينه البشري المزدوج والجامع بين الروح والجسد.

وانّ حركة الزمان لا تصيب الكائنات البشرية فحسب بل ان خيال الكاتب قد عممها على عناصر طبيعية كالنبات والرياح والوحوش. وقد اعتبرنا هذا الخيال شعريا رغم أن الكتاب نثريّ لأن الحدود بين الشعر والنثر في بيان كهذا ليست إلّا القوافي والأوزان التي قد تتوفر في قصائد ليست سوى مجرد نظم فاتر لا حياة فيه، في حين تنبض هذه الصورة حياة بفضل التصرف في عنصر الزمان. فقد تصوّر الراوي أنّ الزمان لا يسير ببطء ولا يفعل فعله في الكائنات بصورة طبيعية بل جعل السرعة روح ذلك الكون الغريب. فالنبات عوض أن ينمو شيئا فشيئا طيلة أشهر ثم يذوي مع تغير الفصول، فانه في هذا العالم يمرّ بجميع الأطوار «في طرفة عين» وكذلك الأنهار فانّها

تجري ثم تغور وتمحي بسرعة، والرياح تهبّ وتسكن في الآن، والوحوش تخلق وتمر سراعا وتبلى «في لحظة برق» فكل شيء في هذا العالم يختلف عن دنيا الأحياء. ووصفته رنجهاد بقولها : هذا عالم الزمان المطلق، يجتمع فيه لكل مخلوق المولد والحياة والموت في لحظة» ثم أضافت : «هذا عالم الموت والأبد» (ص 84). وكأنها بهذا الجمع بين الموت والأبد تجعل الموت بابا مفتوحا على الأبد. وهي تعلم أن هذا غير صحيح لأن الأرواح في ذلك العالم تتعذب من شدّة حنينها الى الجسد كما يظهر من روايتها لقصة خلق الكون والانسان.

وهي مثل كل القصص لها أطراف في النزاع وعلاقات متنوعة بين تلك الأطراف : وهي الاله سلهوى، والانسان، والأرض، ويمكن اضافة طرف رابع تستخدمه الأرض لقضاء مآربها وهو الزمان. لكنه ليس طرفا كامل الحقوق بل أداة بيد الغير. وان تلك الأطراف تحركها مشاعر وغرائز مثل البشر فيبلغ التشخيص أقصاه عندما تحاور الأرض خالقها بكلام حاقد ورغبة في التشفّي.

فسلهوى خالق العالمين في ستّ ليال يصيبه الإعياء والملل والسآمة واليأس والخيبة والغمّ والفرح مثل سائر البشر. وهو خلق سائر الكائنات من نور ونار إلّا الأرض قد تجمعت فيها الأقذار والتّعفّن والنّتن، لذلك خاب ظنّه في خلقه واغتم شديد الغمّ. لكن زال عنه الغمّ عندما خلق الانسان «صورة من نور» وقال له «كن طهارة وعظمة وجمالا [..] أنت أملي من خلقي وسرّي في أكواني، وأنت الواحد الأوحد والجمال والسلوى، وليس سواك معنى» وبذلك فضّله على جميع الكائنات وجعله محور الكون، روحا صافية طاهرة لا يدركها الدّنس ولا الفناء لأنّه خلو من عنصر الطين ومن قبح المادّة والأرض. اذن فعلاقة الخالق بالانسان علاقة تعاطف ومحاباة.

إلّا أن الأرض لم يطب لها أن تتجمع فيها الأقذار في حين يختص الانسان بالطهارة والحسن، فدفعتها غيرتها الى الغيظ والتظلّم لدى سلهوى واستفزّته ونعتته بالجبن والوهم والفراغ ثم طلبت منه أن يكسوها نورا وجمالا فهذه علاقة عدائية بين الأرض وسلهوى.

إلّا أن الالاه استجاب لرغبة الأرض بصورة أخرى «فملأ صورة النور طينا» (ص 89) حتى يكسو المادّة حسنا ويرزقها طهارة. معنى ذلك أنه أضاف الى روح الانسان جسدا مادّيا وأراد له الكمال بهذا الازدواج. إلّا أنه نتج عن ذلك ما لم يكن

متوقعا اذ أثقل الطين النور فتدلى، وهبط الانسان الأرض و«جاءه القبح مع الطين والتخمّر والموت» (ص 89)[2]. فتحسّر سلهوى من جديد، وقنط، وحاول تدارك الأمر فخلق حوّاء وجعل التغلب على الموت «بالحبّ والحمل والوضع» أي أنه جعل خلود الجنس البشريّ بالتناسل بعد أن صارَ روحا وجسدا بفعل الطين. وبذلك استحال خلود الفرد وأمكن خلود الجنس. وكل محاولة من الانسان الفرد للخلود محاولة محكوم عليها بالفشل بحكم طبيعة الجسد الطين الذي يفنيه الموت وتعفنه الأرض وقد قالت لمّا «مات من بني آدم أول ميت» : «ان النور (أي الروح) لن يطهر منّي مدى الدّهور» (ص 90). فقد تكونت علاقة عضوية أبدية بين الروح والجسد، فلا تستطيع الروح أن تتخلص من ثقل الجسد وذكرى الجسد مدى الدهور. وفعلا فعندما أطلق الموت الروح همّت أن ترتفع الى السماء فلم تقدر وبقيت تحنّ الى الجسد وتتذكّره دون أن تدركه، ومن هنا جاء عذاب الأرواح بعد الموت.

وكلّ ذلك كان بسبب حسد الأرض ورغبتها في التشفّي. ولذلك استهلت رنجهاد هذه القصة بقولها : «لقد كان الموت انتقاما من الانسان وثأرا لما اختصّ بالعظمة والجمال والطهارة» (ص 85).

ولذلك فانّ «أسماء» رفيقة مدين التي ماتت قالت له عندما زاره طيفها «أين يا مدين جسدي معدن روحي، أين أنا المفقود حسا ومعنى؟» (ص 91) فقد سمع منها ذلك الكلام ولكنه لم يفهمه على حقيقته إلّا بعد أن سمع تلك القصة، فهم أنّ حنين الروح الى الجسد وتذكّر الروح للجسد لا يداويهما غير النسيان، نسيان الروح للجسد، به يزول العذاب ويكون الخلود. فان الموتى تحلم بالأجساد، فاذا ما توفرت لها نسيتها. لذلك رأى مدين أن يركب عقارا يبقي الجسد ويحنّطه. لكن وجب عليه أن يبطل قبل ذلك حركة الزمان اذ الزمان يعيد للأرواح المادّة والجسد لحظة فيتحرك فيها الشوق وتؤلمها الذكرى كمثل تلك الهياكل العظمية التي «تقوم فتمشي ثم تكتسي لحما وألوانا وصحّة وجمالا ثم تشيخ وتساقط فيأكلها الدود فتذهب رمادا وتعود رفاتا... في طرفة عين» (ص 93) كذلك وقع للنبات والريح والوحوش. لكن هل من سبيل إلى

---

(2) فاذا كان الخلق على هذه الصورة فكل محاولة للخلود باطلة لأن الجسد الطين يفنى مع الموت. ورنجهاد تعلم ذلك لكنها لم تصارح به مدين بل موهت عليه. ولم تقل الحقيقة إلّا بعد أن شرب العقار :
«لن يولد النسيان.. أنا البهتان».

ابطال حركة الزمان؟ كان مدين يظن أن نبات سلهوى هو الذي يولّد النسيان ويعلن النهاية لكنه لم يبلغ العين فعاد الى بيته وكانت نهاية الرحلة لكنها لم تكن نهاية التجربة.

فما منزلة الانسان في الكون حسب قصة خلق الكون هذه؟ لقد خلق في البداية روحاً من «نور طهارة» بدون إرادته فقبل. ثم كُسِيَ طينا جسدا بدون أن يستشار في ذلك. فقبل وضعه الجديد القائم على ثنائية الروح والجسد. ومات أوّل إنسان فانفصلت الروح عن الجسد بدون إرادته أيضا. فماذا بقي له؟ لم يبق له غير التمرّد على هذا الوضع وارادة الخلود. فهو بتمرّده وارادته إنسان. لكنه كفرد لا يستطيع نيل الخلود بحكم هذه العلاقة العضوية بين الروح والجسد. فالحلّ اذن في خلود الجنس البشري قاطبة وهو ما يتمّ بالحبّ والتناسل. وتلك أيضا ارادة سلهوى حسب هذه القصة.

هذه القصة التي روتها رنجهاد توازي قصة خلق العالم في القرآن لكنها تختلف عنها بأوجه. فأوّل أوجه الشبه عدد الأيام التي خلق فيها الكون. وهو ستة. جاء في سورة السجدة ـــ الآية 32 ﴿الله الذي خلق السماوات والأرض وما بينهما في ستة أيام﴾ وتكرر نفس المعنى في سور الفرقان وهود (الآية ـــ 71) ويونس (الآية 3) والأعراف (الآية 54) وكلها مكية. وذكر كذلك في سورة ن (الآية 38) والحديد (الآية 4) والمجادلة (الآية 4) وكلها مدنية. ومن جهة أخرى تتفق الروايتان في تفضيل الله لآدم على جميع الخلق ومطالبة الملائكة بالسجود له، كما تتفقان في خلقه من طين وفي إنزاله الأرض ليعمرّها بالتناسل.

إلّا أن الفروق بين الروايتين كثيرة وبعضها جوهري. ففي رواية «مولد النّسيان» الأرض وحدها لم تعترف بفضل آدم وليس الشيطان، وسبب هبوط آدم الى الأرض ليس عصيانه لأوامر ربّه بل ثقل الطين هو الذي جعله يتدلّى ويعجز عن الارتفاع. كذلك ما يتعلّق بالبعث : ففي القرآن تصعد الأرواح بعد الموت الى السماء ثم تبعث من جديد يوم القيامة إلّا أنها في «مولد النسيان» تبقى في عالم تحنّ فيه الى الجسد وتتعذّب. ومصير الروح في القرآن تحتّمه أعمال الانسان في الدّنيا بينما في القصة كان مصيرها عذابا أبديا مطلقا لا فرق فيه بين المؤمن وغير المؤمن. فكأنّ الأبد هو في الأرض بالتناسل والعذاب الأبدي بعد الموت يشمل كافة الجنس البشري حيث يكون الإعياء والراحة ويوكّل الزمان بنخس كل روح تتعب وتطلب مستراحا الى حين.

ويمكن أن نفكّر في أبعاد شخصية مدين في هذا الفصل. فهو هنا أضعف من غيلان لأنه سرعان ما التجأ الى الساحرة رنجهاد منذ بداية القصة. ولم تطل تجاربه ولم تتجدّد. ثم انخدع ببهتان رنجهاد وتحالف معها في حين أنه جاء لمقاومتها ومقاومة الأوهام. وهو لم يتحمل تعب الرحلة في عالم الموتى فأصابه الاعياء وطلب ساعة من الراحة في حين كان غيلان «ثابتا لا يتحرّك» أمام العاصفة. ومن جهة أخرى فقد آمن مدين بالطب أي بالعلم ثم سرعان ما تخلّى عنه ورفض أن يتداوى في المارستان الذي أنشأه بنفسه. وتعفّن جسده أمر مزر لا يليق ببطل أرق.

حديث المستحيل يرغم على الامكان

يتناول الفصل السابع مصير مدين بعد أن شرب العقّار الذي ركّبه لنيل الخلود في ظلّه عن طريق تعطيل حركة الزمان في جسمه[1].

وانّ أهم ما يقوم عليه هذا المقطع القصصي هي العلاقة بين الأحداث الخارجية والحركة الباطنية. فهي تبدو أمرا واحدا لكنها تختلف اختلافا جوهريا بحسب الزاوية التي ينظر منها اليها. وهذه العلاقة هي التي توضّح وظيفة تلك الحركة وتكسبها مدلولها الصحيح، بينما اختلاف زاوية الرؤية يخلق جوّا مأساويا يزيده شجنا التقابل بين الشخصيات والأسلوب الذي رسمت به الصور والمشاهد.

فالوحدات القصصية المتمثلة في الأحداث التي لها وظيفة في دفع الحركة القصصية نحو التأزم أو الانفراج لا تتجاوز الخمس وحدات وهي : تناول مدين عقّاره ـــ تعفّن بدنه ـــ موته ـــ ارادة ليلى الالتحاق به وعدم تمكّنها من ذلك لنفاد الدواء ـــ وأخيرا حضور رنجهاد وامتناعها عن القيام بأيّة بادرة.

فهذه الأحداث في نظر ليلى لا تعدو أن تكون أعمالا مادّية ليس لها أيّ مدلول خاصّ. فهي تتلخّص في أمر واحد وهو انتحار مدين لأنها لم تشاركه معاناته الوجودية وتفكيره الطويل في القضاء على عبثيّة الموت وارادته الخلود. فهي امرأة واقعية تسمّي الأشياء بأسمائها. فلمّا قام مدين وتهيّأ لشرب عقّاره حاولت أن تمنعه وفاضت بكاء واستنكرت فعلته قائلة : «أتريد أن تقتل نفسك؟» وبعد أن شربه رغم ممانعتها صاحت «بأي سمّ قتلت نفسك؟» (ص 105). أما مدين فانه لا يعتبر ما فعله قتلا للنفس بل قتلا للموت ونيلا للخلود. فقد بيّن لها أنّه «خارج من دار الى دار» أي من دار الفناء الى دار الخلود، وليس معنى ذلك أنّه خارج من الحياة الدنيا الى الآخرة، فهذا غير وارد في تفكيره ولا في مسيرته الروحية. وهو ما يتضح في تصحيحه لعبارة ليلى حول قتل نفسه. «انما أنا قاتل ظلا فزمانا وموتا فبالغ سرمدا فخلودا. (ص 105)، وفي تصحيحه للفظة السمّ التي نطقت بها ليلى : «لا سمّ اليوم ولا قتل نفس، هو الدواء دوائي بيدي اليوم ركّبته» (ص 106). ولم يُجْدِ هذا الاعتزاز بصنيعه ليلى نفعا، فقد يئست منه وتحوّل بكاؤها الصامت الى عويل حزين. ولما رأت جسم مدين يتعفّن

(1) تحليل الجزء الثاني من الفصل السابع من رواية «مولد النسيان» لمحمود المسعدي، الدار التونسية للنشر : 1974، ص 104، الى 115.

وتنبعث منه نتونة طلبت من رنجهاد أن تسعفه «يا رنجهاد أغيثيه، انه ليكتفي بحياة كحياة آبائه» (ص 111). لكنّ الساحرة لم تبال بما يحدث لمدين ولم تحاول انقاذه فازدادت ليلى يأسا وأرسلت خادمتها هندا لتنظر هل بقي من العقّار شيء تتناوله لتلتحق بمدين فلم تجد هند شيئا فبقيت ليلى «بين الأحياء ميتة» كما قالت عنها رنجهاد.

هذه الأحداث تنقلب في نفس مدين الى حركة باطنية تمرّ بثلاث مراحل، واحدة قبل شرب العقّار (ص 107) وهي مسيرة مدين الوجودية والفكرية، واثنتان بعده. وتتعلق الأولى ببلوغ مدين غايته (ص 108 — 102) وتتمثل الثانية في انهياره البدني وفنائه (112 — 115).

فمسيرته الفكرية والوجودية بدأت منذ شعر بأن الحياة عبث ما دام الموت نهايته. فأحب أن يخلق معجزة تجعل لحياته معنى، وهو ما سمّاه «بالمستحيل يرغم على الامكان» (ص 106). فشرع في تصوّر «ما يستحيل تصوره» و«تعقّل ما لا يعقل» وصغر في عينه كلّ ما فعله في حياته حتى بلوغه أعلى مراتب الطبّ. لكنه لاحظ أن الطب لا يحل مشكلة الموت خاصة بعد أن مات له في المارستان الذي أنشأه أوّل ميّت. إلّا أنّ رحلته في الغاب صحبة رنجهاد كشفت له كثيرا من الأسرار التي ساعدته على تركيب دوائه. فقد فهم العلاقة العضوية بين الروح والجسد في أصل التكوين وأدرك أن الأموات تبعا لذلك يعذّبها حنين الروح للجسد وقد فرّق الموت بينهما، وأنّ الزمان مكلف بتذكيرها به. «فخف عناؤه وانكشف الاشكال» وعزم على تطهير دوائه من الزمان أي تعطيل حركة الزمان في الجسم «فركّبه عقّارا يحنّط الجسد الحيّ فيخلّده كالمومياء» (ص 107) وبذلك لا تحنّ إليه الروح فتنساه ويكون الخلود. وكان أوّل شارب منه، فما هي النتيجة التي وصل اليها؟

لقد شعر بما لم يشعر به قط في حياته : شعر بالصفاء والطهارة والعظمة والجمال وعاد الى معدنه الأوّل وهو النور الذي خلق منه قبل أن يكسى طينا فمادّة وينزل الى الأرض : «اني أجدني وضّاحا وأجد بي نورا، وقد أمطرتني السماء ماء صفاءا وطهرتني. فأنا نظيف كنصع نظيف وقد عادت لي عظمتي وطهارتي وجمالي» وتوهّم أنه نال الخلود فقال «هذا الأبد يا ليلى. النسيان، هذا الخلود»، وفعلا فقد بدأ النّسيان اذ تعلّقت به ليلى فسألها : «من أنت»؟ وبدأت الذكرى تسقط عنه شيئا فشيئا، فنسي «كل ما مضى من سابق عمره» (ص 110). وبذلك تعطّلت حركة الزمان في نفسه ففقد ذاكرة الأشياء والأحداث تمهيدا لنسيان الروح للجسد.

ونلاحظ من خلال اللغة التي وصف بها مدين مشاعره الجديدة أنّه دخل في حال صوفّية متنائية الآفاق. يقول مدين :

«انّي الآن حقّ في حقّها» (ص 110).

«أنا الوجود، أنا الخلود، لم استحل منذ القدم» (ص 110 ــ 111).

«آن الحلول وعظمت وشربت السماء وحلّت فيّ الأكوان جميعا...» (ص 111).

فمعلوم أن ألفاظ «الحق» و«الوجود» و«الحلول» و«الخلود» كلها مفهايم صوفية تمثل قمة الشعور بالفناء في الذات الالهية. وقد شرب مدين السماء وحلت فيه الأكوان. فهو اتّحاد بالطبيعة وحلول في الكون. وبذلك حوّلت وجهة التصوّف عن غايتها الالاهية الى وحدة الوجود. وهذا أكثر تلاؤما مع منطق الأحداث. فمسيرة مدين لم تكن مسيرة روحية بقدر ما كانت مسيرة فكرية ووجودية. فلم يكن الاتصال والاتحاد بالله مطمحه قط بل كان دوما تواقا الى التخلص من حدوده البشرية والتغلب على حتميّة الموت التي هي سنّة الله في خلقه. وبذلك وظّفت مفاهيم دينية في حقل فكري خالص.

كل هذا جميل وسامٍ ورائع. فهذا الشعور بالخلود والعظمة ليس في متناول جميع الناس.

لكن!

لكن من أين جاءت هذه النتونة التي تخنق مدين وتعفّن أنفاسه؟ لقد استعاد الزمان حركته فعجل بإفساد جسم مدين حتى من قبل أن تفارقه الروح، كأنّ الزمان يريد أن يتدارك الساعة التي وهبت لمدين ونسي فيها عالم الفساد والفناء والحنين. وفي هذه اللحظة بالذات نتذكر شكوى مدين من الزمان في بداية الفصل : «وليس أشدّ من الزمان يسخر منك، وأن تموت وتبقى حيّا» (ص 103 ــ 104). لقد عجّل الزمان بانحلال المادة الجسم، فأخذ الدود يتحرك في جوف مدين «كأنّه الجنين في الحامل» وبدأت روحه تنهار بعد أن أيقنت أنّها لا محالة مفارقة الجسد. والأدهى من كلّ ذلك أنّ مدين بقي على قيد الحياة. ساعة يعاني فيها هذا العذاب المادّي اذ كان واعيا بانهياره وفشله ومعترفا بأن الزمان غلبه على أمره. قال : «هي النهاية يا ليلى. لقد خانني الجسد، وخانتني الروح، فلا هو استطاع الخلود ولا هي...» (ص 113). ثم

ألقى بهذا السؤال الى كلّ من يريد أن يسمعه «لم خانني الجسد وخانتني الروح يا ليلى؟ ما قعد بي وبدوائي يا ليلى؟» (ص 113). وبقي السؤال معلقا في الفضاء بدون جواب. فلا ليلى تستطيع أن تجيبه ولا رنجهاد وقد حضرت قبيل حصور الكارثة. وكأنها هي التي أحدثتها فهتفت في قسوة وسخرية «ما الذي قعد بك يا مدين؟» وسكتت من جديد. انّها تعرف الجواب ولكنها تضنّ به عليه. تعرف أن السبب الأصليّ يعود الى منزلة الانسان في الكون، تعرف أنّه قدّر للانسان كفرد أن يموت مهما حاول البقاء وأنّ الخلود لا يكون إلّا للجنس البشري ككل. ولهذا كان آخر كلام لها معبّرا عن استحالة النسيان : «لن يولد النّسيان... لمن يغلب الزمان» (ص 114)، وكذلك عن استحالة الفناء «لن يولد الفناء» فناء الجنس البشري. وهذا المعنى يلتقي ببيت أبي العلاء الذي تصرّف فيه الكاتب وصدّر به الكتاب :

علّــلاني فانّ بيض الأمــاني فنيت والزمان ليس بفــان.

في حين أن النص الأصلي هو :

علّــلاني فانّ بيض الأمــاني فنيت والظّلام ليس بفــان.

وهذا طبيعي بالنسبة الى شاعر ضرير كالمعرّي.

وكأنّ رنجهاد والراوي يعتقدان أنه لا فائدة من المحاولات الفردية للقضاء على حتمية الموت بما أن الخلود مكتوب للجنس البشري قاطبة.

قال الراوي وكان آخر قوله :

«وبقيت الليلة قمراء، وضّاحة الظّلمة، بيضاء...»

فقد غاب الجميع، ليلى ومدين وهند ورنجهاد، واستمر الكون والليل والقمر، اذ الزّمان «ليس بفان». أهذه دهريّة؟ أكتفي بطرح السؤال.

لقد دارت أحداث الرواية في جوّ مأساوي يزيده المشهد الذي يلفظ فيه مدين أنفاسه حدّة. فقد تكوّن ذلك الجوّ منذ شرع في تجربته، لكنه لم يكن واعيا به بل كان يسبح في عالم التحدي والخلود. انّما الذي عاش جوّ المأساة وساهم في خلقه هي ليلى التي ما انفكّت عن البكاء والعويل طيلة تجربة مدين. لكنّها لم تحاول قطّ التصدي لمجرى الأحداث بصفة ناجعة. فهي شاهد للأحداث أكثر منها فاعل فيها، كل ما فعلته

أنّها طلبت من رنجهاد أن ترحم مدين، لكنّ الساحرة لم تكن تبالي بشيء. والواقع أنها هي المؤثرة في مجرى الأحداث. فهي التي أخذت مدين الى الغاب فانساق اليها كالحمل الوديع ووثق بها، ولم يحاول مقاومتها إلّا في بداية الرواية عندما صرف المرضى عن سحرها. لكنّه سرعان ما ناقض نفسه وتداوى بسحرها وقَبِلَ مساعدتها. فهو خلافا لغيلان ضعيف الشخصية والارادة في تصديه للقدر المحتوم. ورنجهاد تعلم أنّ مآل تجربته في ارادة الخلود هو الفشل. ولكنها لا تنذره مثلما أنذرت هواتف صاهبّاء غيلان، بل موهت عليه وأوهمته بأن «المستحيل يرغم على الامكان» ولذلك كان آخر قولها : «أنا البهتان». فهذه الشخصية كائن غريب ولا تظهر إلّا متحرّكة. ففي نهاية الرواية مقابلة هامة بين مشهدين : مشهد مدين وهو يلفظ آخر أنفاسه، ومشهد رنجهاد وهي تغادر المكان. فقد استعمل المؤلف مجموعة من الأفعال المتتالية لتصوير كلّ من المشهدين فمدين قد «شخصت عينه، وغصّ، فسكن واسترخى (ص 113). وهي أربعة أفعال توحي باللحظات الأخيرة في حياة الانسان وتدلّ على أربع حالات متتالية تتاليا سريعا ودقيقا أما رنجهاد فقد استعمل لها ضعف عدد هذه الأفعال وكلها متتالية بسرعة وتفيد وضعا آخر مناقضا للوضع السابق : «ثم لوت، فاستودّت وظهر لها جناحان، فنهضت ، وصفقت، ثم قامت كالسحابة المغمة، ودخلت عالمها الظلمة وقالت...» (ص 114). فهذه ثمانية أفعال متتالية تفيد أعمالا ايجابية تدلّ على قوة شخصية رنجهاد وما يقابلها من ضعف شخصية مدين. انّه التباين بين الفاعل والمفعول به في النحو العربي...

حوار مع محمود المسعدي

المؤلف

نلتم العديد من الجوائز الوطنية وآخرها جائزة الرئيس بورقيبة والقوميّة وآخرها جائزة الألكسو، والعالمية وآخرها جائزة مركور (Prix Mercure). فهل هذا تتويج لآثار أدبية معينة أم لمجموع النشاط الفكري الذي قمتم به طيلة عشرات السنين؟

محمود المسعدي

الحقيقة أن الجائزتين الأولين كانتا جائزتي تقدير لمجموع انتاجي الأدبي. أما الجائزة الثالثة فهي جائزة تمنح للرجال الذين يكون لهم إسهام في سياسات التنمية الاقتصادية والاجتماعية وأنشطتها في مختلف بلدان الدنيا، ولهم كذلك إسهام وعمل نشيط في ميدان التفاهم بين الشعوب والأمم في نطاق المجهود الجماعي للبشرية في سبيل النمو والرقي الشامل.

المؤلف

هناك العديد من الروائيين الشبان تأثروا بأدبكم وأشاروا إلى وجود «مدرسة المسعدي». وقد نشرت لهم روايات طريقة مثل «النفير والقيامة» لفرج الحوار و«مدوّنة الاعترافات والاسرار» لصلاح الدين بوحاه. فما هي في نظركم أركان هذه المدرسة ومقوماتها؟

محمود المسعدي

أودّ أن أقول أولا إنني لا أحبذ استعمال مصطلح «مدرسة» في مثل هذا السياق أولا لأن هذه اللفظة المعروفة في تاريخ الأدب مترجمة عن لغات أوروبية، ثانيا لأنني أعتقد أن الاتجاهات والتيارات الأدبية التي تجمع في وقت من الأوقات بأواصر القربى الفكرية بين عدد معين أو غير معيّن، قليل أو كثير، من الأدباء والمفكرين ليس فيها ما تشير اليه لفظة «مدرسة» من إمامة وتتلمذ، وإني أربأ بهؤلاء الكتّاب الشبّان أنهم عبروا عن انتمائهم وأنهم في مقام التلاميذ إني أظن أن ما شعروا به هو صلة رحم فكرية، أعني بذلك جماع الرأي والاحساس، شعروا بها في أعماق وجدانهم عندما قرأوا ما كتبت وحققوا حقيقتهم الوجودية واستكملوا الوعي بما هم وبحسب ما طمحوا

اليه، شعروا بهذه الصلة للقربى التي برزت بعد الاطلاع على أدبي أو التأثر به فلا يمكن لأي أديب أو أي مفكز أن يقول إنه عصامي في المطلق أو إنه نسيج وحده، بل هو نتاج أو إفراز مجموعة من التأثرات والانفعالات التي ينتهي إليها وبحكم عبقريته الشخصية بافرازها من مجموع هذه العوامل والعناصر التي كان لها عليه تأثير. فما ينبغي البحث عنه هو أوجه الشبه وصلات القربى. قلت إنّي أربأ بهؤلاء وبكل من ينتسب إلى مدرسة أدبيّة أن يجعل رائدها في مقام الامام الذي يؤثر ويعلّم لأن الأدب لا يمكن أن يكون أصيلا اذا كان تعلّما.

المؤلف

هم في الحقيقة لم يعمدوا الى المحاكاة بل انطلقوا من طريقة ذكية في توظيف اللغة لأداء معان معاصرة لنا. ويمكن أن نعتبر هذا الاعتماد على اللغة العربية الفصيحة الأصيلة التي نجدها في كتب التراث إحدى هذه المقومات. أما القضايا فمختلفة.

محمود المسعدي

ملاحظتكم هذه وجيهة لأنني عندما تحدّثت عن وجوه الشبه أو المتجانس كنت أعني أن هؤلاء الاخوة في الأدب قد أدركوا ما في أدبي من جهاد أردت به هذا الفتح الجديد في حياة اللغة العربية، لأني كما قلت المرات العديدة أعتقد أن الأدب هو اللغة قبل كل شيء لما لها من طاقات تفجير للفكر، وبما لها من طاقات الايحاء، واللغة العربية من بين اللغات التي لها من هذا النوع من الطاقات ما يجعلها في نظري من أثرى اللغات في العالم. لذلك عندما بدأت أكتب وأنا أحيا قضايا الوجود الانساني في معاصرة عالمنا هذا وفي معاناته لخضم الحياة في هذا العالم، لم أجد غير اللغة العربية قادرة على الاضطلاع بهذا الأمر فهي توحي بالثروة الغزيرة لألفاظها، والثروة الأغزر والأوسع لتراكيبها وصيغها، وجدت فيها ما يمكّن الكاتب من التعبير عما في نفسه، وجدتها أقدر لغة على الاستجابة لكل هذا. وأعني باللغة العربية بطبيعة الحال اللغة الفصحى التي لم تفسدها المحاكاة والتأثر باللغات الغربية سواء كانت الفرنسية أو الانكليزية ولم تنل من عبقريتها لأن مصيبة اللغات هي المحاكاة.

المؤلف

يقول طه حسين إن الوجودية أسلمت على يدي الاستاذ محمود المسعدي. توافقون على هذا الرأي؟

أتذكر ذلك. وأود أن أذكر بهذه المناسبة ما كان لي من حوار عبر الأثير مع هذا الكاتب والأديب الذي رفع الكتابة والأدب في العالم العربي الى درجة بقيت شرفا للعروبة كلّها، شرفا ليس فيه البهرج ولا المجاملة. قال هذا لما تفضل بنقد كتاب «السدّ» وكتب ما كتب فيه من إطراء وهدى قراء «السد» الى القضايا الجوهرية التي عالجتها فيه. وقد أدرك ما فيه من أدب فكري أو ذهني ورأى أنه من نوع المؤلفات الأدبية التي تعالج قضية المسؤولية الوجودية. وأنا أعتقد أن الأدب إفراز التوترات والتفاعلات الجماعية التي تحدث في صلب المجتمع. هو من وجه آخر قصة المغامرة الوجوديّة ومحاولة جواب عن السؤال الذي هو مردّ كل وجود الانسانية وخلاصة الكيان الفردي والجماعي وقد تحدثت عن هذا السؤال في مقدمة كتابي «تأصيلا لكيان» وقلت «من أنا؟ وممّن أنا؟ وأين السبيل مني اليّ أو منّي اليك. فمني الى الكون أو الى ما وراء الباب الذي وراءه العدم...؟» هذه هي الأسئلة التي حولها يدور معظم ما يوجد في كتاباتي وخصوصا في كتاب «السدّ» من مشكلة الفعل وقدرة الانسان. ما معنى فعل الانسان؟ وما مدى خلود الفعل الانساني؟ ولئن أوّل الكثيرون — ومنهم طه حسين — نهاية «السدّ» على أنّها خاتمة مأساوية تشير الى الفشل، فذلك لأن الخاتمة كانت اسلامية ترجع القضية كلها الى ما جاء في الاسلام من أنّ الانسان فان، وأن المنزلة التي أراد الله أن ينزل فيها الانسان هي من جهة منزلة خليفة الله في الأرض، المسؤول بأن يكون حينئذ — بتكليف من ربّه — خالق مصيره ومغيّر الكون بعمله العمل الصالح وأن يعطي لوجوده في الكون معنى، يكون قائما على الخير. وبطبيعة الحال، هذه الرسالة التي عرضها الله على السماوات والأرض وما بينها ولم يقبلها غير الانسان لم تشأ الأقدار أن يصحبها الخلود للانسان فردا فردا وان كانت الأقدار كتبت للجنس البشري مدى من البقاء الله أعلم به، لأن العالم كلّه محكوم عليه بالفناء، وبالطبع فالفناء العاجل هو فناء الانسان الفرد، وكل ما يقوم به عمل لا بدّ أن ينتهي في نهاية الأمر بالموت، وحتى العمل الذي يقوم به الانسان والبشر جيلا بعد جيل، ويحققون به المعجزات معجزات حضارات الانسان المتوالية والتي حققتها الانسانية عبر فترات مختلفة سواء بأرض مصر أو بأرض العراق أو الصين أو اليونان أو الأراضي العربية، بلغت أوجها ثم زالت أو لم يبق منها غير الآثار. وبهذا فالانسان مدعوّ الى أن يبقى في منزلته التي أرادها له الله وشرفّه بها، مثل سعي غيلان في سبيل خلق الخير وسبيل الانشاء، في سبيل إعانة الحياة حتى تتغلب على الموت،

الموت النهائي. وهذه كلّها معان لا تخرج بطبيعة الحال عن إطار التفكير الاسلامي حول المنزلة الانسانية وشرفها وعظمتها...

المؤلف

توجد اليوم ظاهرة خاصة في شعر أدونيس وعبد الوهاب البياتي وصلاح عبد الصبور تتمثل في العودة الى مصادر التصوف الاسلامي وقد سبق وجود هذه الظاهرة في أدبكم منذ نهاية الثلاثينات هل تعتقدون أن التصوف سلوك في الحياة أم مجرّد إيحاء شعري وتوظيف لغوي؟

محمود المسعدي

الحقيقة أن ما أشرتم إليه هو ما تردّنا اليه مادة «تصوّف» وحقيقة تاريخ التصوّف. فهناك مجال من مجالات الحياة يتجاوز طاقة الانسان، لا على معنى أن الفكر الانساني لا يتسع اليه ولا يستطيع أن يشتمله بل على معنى أنه يتجاوز قدرة الانسان على إدراكه أو قدرة الفكر الانساني على إدراكه. نتحدث عن التصوف وننسى ما يتعلق به من نظرية المعرفة. إن مفكّرا كالغزالي قال منذ قرون ما أصبح الكثير من العلماء يقرون به. وهذا يعود بنا الى ما كتبته منذ ما يزيد عن أربعين سنة حول «مشكلة المعرفة عند الغزالي» وما حلّلته من وجوه مختلفة في الفلسفة الانسانية التي لم تتجاوز إلّا بالتحليل العلمي ما وصل اليه الغزالي من أن هناك حدودا لا يستطيع أن يتجاوزها الانسان. فهو مضطر أن يقبل أن وراء ا لعقل طورا آخر تنفتح فيه عين أخرى، ان الله قد خلق في صدر الانسان نورا، وذلك النور هو مفتاح أكثر المعارف، ومنه ينبغي أن يطلب الكشف عن الحقيقة. أما العقل، فان ما يستعمله من وسائل وأدوات ليس إلّا لإرضاء الحقيقة، وهي وسائل محدودة تقف عند حدود المنطق الانساني ولا تمكّن الانسان من معرفة أسرار الكون ولا أسرار الوجود. ومنذ سنوات سئلت أن أقدم اجتماعا علميا لعلماء الطب المسلمين والغربيين اجتمعوا حول مشكلة الحياة. ومن جملة ما قلت انّ العقل الانسانيّ قد يصل بوسائل العلم الى أن يحلّل كل السنن والقواعد والمبادىء والقوانين التي نحسّ بها في الكون، وقد يحلّل كيف تنشأ الحياة وكيف أن الحياة في نهاية الأمر تؤول الى عمليات أو تفاعلات كيميائية، وقد توصّل العلم الى تحليل الذرّة وبيان عناصرها ومكوّناتها ومقوّماتها الفيزيائية الكيميائية، لكن الذي يعجز العلم عنه هو كيف تتكوّن الحياة من نفس العناصر الفيزيائية الكيميائية. ما

الفرق في الحياة بين النبات والحيوان والانسان. بل السؤال المطروح هو : ما الفكر؟ أهو افراز فيزيو ــ كيميائي من خلايا مخ الانسان أم شيء آخر؟ نتصور أن الكبد يفرز ما يفرز، ونعلم كيف يفرز ما يفرز ونعرف دوره في عملية تصفية الدم، لكننا لا نتصوّر أن الفكر والخيال افراز من هاته الخلايا. فنحن مضطرون أن نعترف أن هناك حدودا يستحيل على عقل الانسان تجاوزها. عند ذلك يضطر الانسان الى أن يضطلع بوجوده عن سبيل غير سبيل العقل. ولعلكم تتذكرون اخر حديث لأبي هريرة، وهو «حديث البعث الآخر». فقد غلبت على أبي هريرة النفحة الصوفية اذ أنشد له هاتف.

«أنا الحق يناديك

أنا الحبّ يناجيك

أنا الشوق طغى فيك...

حبيبي حبيب الأبد تخلص وهيّا نصد

علوم الغيب

خفايا الرب

فيلبيّ أبو هريرة النداء وينشد بدوره

«أيا حقّ لبيك

تباركت لبيّك

حبيبي جلاليك

أنا الآن إليك».

وقد جاء هذا بعد «حديث الحكمة» الذي يقول فيه : «واني لفوق البحر يوما على جبل مشرف اذ جاء رجل كالناسك فجلس بقربي وهو مطرق ساكن كالبيت الحرام فأقبلت عليه أتأمله فاذا هو في عظمة الفيل وعليه سمة الحكمة والجلال. وهو في ذلك لا يقول شيئا. ومضت لنا ساعة ثم قلت : «ان كنت ناسكا فالسلام عليك قال : لست. عليك السلام ما الذي لك في البحر؟ قلت : «شيء من الروعة...» ... «وعلمتني الكتب ما ليس من الحكمة» فاذا امتحن الانسان العقل أو العلم أو

الحكمة وسألها أن تعطيه الجواب الشافي عن سؤاله الجوهري المتعلق بالوجود ومعنى الوجود، ووسائل الوجود، وجد نفسه أمام حيرة. فلا بد له أن يلجأ إلى هذا العالم الذي يتجاوزه. هذا ما فعله العلم الجديد الذي رجع أهله أو البعض من أهله إلى بصيص من هذا النور الذي أشرت إليه فهذا الذي أشار إليه هؤلاء العلماء ويسمى «تصوّفا» أو غير ذلك، هو وحي، هو لجوء إلى عالم لا معقول لا يدرك إلّا بما يسميه الغزالي «الكشف» وهو ما يوجد عند بعض الشعراء الفرنسيين مثل رمبو في كتابه «الاشراقات».

المؤلف

كنتم في الأربعينات تنتجون أدبا رفيعا. ثم ترك الانتاج الأدبي المكان الى النضال الوطني وما أفضى اليه من تحمّل مسؤوليات حكومية وبرلمانية. ألا يعني هذا صعوبة الجمع بين الأدب والسياسية في آن واحد؟

محمود المسعدي

أنا في الحقيقة لا أرى تناقضا أو تنافرا جوهريا بين النّشاط السياسي والنشاط الأدبي والفكري، وأعتقد أن من يرى في ذلك تناقضا لا يأخذ بعين الاعتبار خصائص المزاج الشخصي. فمن الناس من ينصبّ كليا على ما يشتغل به ولا ينتقل الى نشاط آخر إلّا بصفة كليه أي أنه لا يستطيع أن يقوم بعمل الا اذا انقطع اليه انقطاعا كليا بحيث يمتلكه وينفرد بعقله وفكره ووجدانه، وأنا رجل النشاط الواحد ولغرض واحد وحياة واحدة أو بعبارة أخرى أنا رجل عشق وحياة، فما دمت قررت أن أنصرف الى نشاط فأنا أتّجه اليه بكليتي وخالص مهجتي. وفي «حدث أبو هريرة قال...» يمكن أن نجد ما يشير الى قصة التزامي الاجتماعي فقد شعر أبو هريرة بحدود المغامرة الفردية الضيقة، وشعر بأنه ناقص الكيان، محدود الكيان، مقصوره اذا لم يتسع بكيانه الى الجماعة. وقد تجاوز بطبيعة الحال تجربته هذه الى مراحل أخرى من مغامرته الوجودية.

ولكن الظروف التاريخية التي مررت بها بعد أن اتجهت اتجاهي الأول تغيرت. فقد بدأت كفاحي السياسي عن طريق الكفاح الثقافي في سبيل الدفاع عن ثقافتنا العربية الاسلامية وما يمثله التراث الفكري والطاقة الخلاقة الكامنة في تراثنا الثقافي. كان ذلك أول اتجاه بدأت به للخروج من عالم الأدب البحت الى عالم النشاط الفكري والثقافي الأوسع مجالا باعتبار أن الظروف التاريخية اضطرتني أن أمحص كياني للاعتراف بأن الاختلاء في عالم الأدب أو «خلوة» الأدب حسب الاصطلاح الصوفيّ فيه نوع من «التقاعد» على معنى القعدية الذين كانوا يقعدون أي يتخاذلون ويجبنون (قاعد على الربوة) بينما المجتمع الذي كنت أعيش فيه كان مهددا بالفناء، ومهددا بالاندماج في غيره وبضياع هويته بالاضافة الى ما ضاع من سيادته. كان مهددا في كيانه بالذوبان والتلاشي ورغم أني كنت أعتقد مثلما قلت ذلك في مؤتمر الأدباء العرب الذي انعقد في مصر أن الأديب الذي يخدم أمته من موقع الأدب فقط يكون خادما لقومه، فقد رأيت من واجبي أن أدخل الكفاح السياسي. ولكن التزامي ودخولي هذا الميدان واضطلاعي بمسؤوليتي لم يمكناني بعد ذلك من أن أتخلص من هذا الكفاح الذي بعد أن كان من أجل التحرير صار كفاحا في سبيل اقامة أود الأمّة واقامة صرح الدولة وبناء المجتمع. ودعيت الى أن أقوم بهذا العمل لاعادة بناء الكيان الثقافي والكيان الأخلاقي والكيان الفكري والوجداني للانسان التونسي عن سبيل التربية فاضطلعت لمدة عشر سنوات بمهام وزارة التربية والتعليم وكان لي شرف ضبط مخطط التنمية التربوية وضبط برامج التعليم الابتدائي والثانوي، فكانت برامج وطنية قومية عوضت البرامج الفرنسية الاستعمارية، كما كان لي شرف إحداث الجامعة التونسية. هذه قصة ابتعادي عن النشاط الأدبي البحت لكني لا أزال مع ذلك أدعو الله أن يمكنني من العودة الى النشاط الأدبي البحت حتىّ أتمكّن من صياغة الكثير مما ألقيته حبرا على ورق ومذكرات عديدة ووريقات.

المؤلف

أنتم حاليا رئيس مجلس النواب في تونس والمفروض أن يكون هذا المجلس صوت الشعب وأن ينتخب أعضاؤه انتخابا ديمقراطيا، فما هو تصوركم للديمقراطية في العالم الثالث؟

محمود المسعدي

الديمقراطية في العالم الثالث مكسب جديد وعنصر مستورد أو مفروض على

مجتمعات العالم الثالث من الخارج. فهذا أول وجه من وجوه الصعوبة فهو شيء غير أصيل فيها، غير عريق، مأخوذ عن الغير، ولعل هذا يفسر لنا أن الأنظمة الديمقراطية في أغلبية بلدان العالم الثالث أنواع وأشكال فهي محاولات وتصورات وصيغ مختلفة حسب عبقريات أو اجتهادات. ومن الطبيعي أن تكون في أشكال مختلفة من حيث معطياتها وواقعها الجغرافي والتاريخي والاقتصادي والبشري والثقافي. ومن جهة أخرى فما كان غير عريق كان منكوبا وعالة على الغير ومهددا بما يسمى في الطب بعملية الرفض (Le rejet) لأن طبيعة الجسد لا تهضمه. وهذا معناه وجوب البحث عن صيغ الملاءمة التي تساير عملية الهضم والادماج لهذه الصيغة المستحدثة من صيغ الحياة السياسية وفي البلاد التونسية بدأت توجد في هذا الميدان ثلّة من المشاكل، ولذلك نرى أن النظام البرلماني يتطور سواء على مستوى التصور أو الممارسة الفعلية. الدستور مثلا حدث فيه تطور منذ أن سنّ لأوّل مرة الى اليوم. وقد أعطى الى المجلس نوعا من الصلاحيات السياسية مثل التّمكن من اصدار لائحة لوم اذا لم تطبق الحكومة الخطة السياسية على الوجه المرضي. ورغم ذلك فان السلطة النيابية في تونس لم تصل الى مستوى تقرير السياسة في مادتها الكبرى. هذا في مستوى تطوير الدستور. أما على صعيد الممارسات فهذا يظهر في الانتخابات التي سمح فيها لبعض الحركات والاتجاهات السياسية التي لا تنتمي الى الحزب الدستوري بأن تقدّم قائمات مترشحيها. وقع التحول اذن من الحياة السياسية ذات الحزب الواحد الى طور تعدّد الأحزاب. وهذا ينبيء أن الحياة السياسية والديمقراطية ستتطور في المستقبل نحو نوع من الحياة السياسية والديمقراطية التي يظهر فيها دور الأحزاب. فمشكلة الديمقراطية الاساسية في العالم الثالث هي الآتية : أن تمارس الديمقراطية على أنها الصيغة التنظيمية للحياة السياسية التي تمكن الشعب بواسطة ممثلين من التحاور وتبادل الرأي مع السلطة التنفيذية الحاكمة لتقرير ما ينبغي تقريره من إجراءات وتراتيب وبرامج ومناهج لسياسة شؤون البلاد، حتى يكون ما يقرر من سياسة لتدبير شؤون البلاد في جلّ الميادين مقررا من قبل الحاكم وممثلين عن الشعب على أساس الاسهام من قبل الشعب في ما يقرر في شأنه مع السلطة بطبيعتها هي القادرة على تدبير شؤون الدولة والأمة، ولكن القرار ينبغي أن يساهم فيه ممثلو الشعب، معنى هذا أنه ينبغي ــ فيما أعتقد ــ أن نُسْلِمَ الديمقراطية في بلداننا العربية والاسلامية. أقول هذا مثلما قال طه حسين إن الوجوديّة أسلمت على يدي المسعدي. ان الديمقراطية يجب أن تسلم على أيدي الشعوب الديمقراطية الاسلامية لأن روح الديمقراطية الأصيلة هي الشورى والتشاور والاضطلاع بمسؤولية تسيير. شؤون الشعب والأمة على أساس التعاون والتشاور، لا

فرق في مسؤولية التقرير بين السلطة التنفيذية والسلطة التشريعية، لا بد من التعاون والتكامل والتشاور حتى يكون القرار المتّخذ قائما على الاجتهاد والتراضي بين السلطتين فيكون ذلك ضامنا لأصلح قرار ممكن بعد أن يكون عمل التحليل والتمحيص والاستنباط قد تمّ ليس من طرف واحد أو من جهة واحدة بل من جهتين.

المؤلف

بقيتم عضوا في المكتب التنفيذي لليونسكو من 1974 الى 1978 ومن سنة 1980 الى اليوم. وهي الآن تمر بأزمة خطيرة نتيجة انسحاب أمريكا واعتزام انقلترا النسج على منوالها.

فما هي في نظركم أسباب الأزمة والحلول التي ترونها للخروج منها؟

محمود المسعدي

هذه قضية من قضايا الحياة الدولية تتعلق بمؤسسة من المؤسسات الدولية. أعتقد أن قضية اليونسكو قضية بعيدة وعميقة الصلة بقضية التطور الجذري والخطير للحضارة الانسانية في نهاية هذا القرن. أرى شخصيا أن منظمة اليونسكو لا تزال مهددة بالانهيار والخضوع لارادة من يريدون أن يسيروها حسب أهوائهم وسياستهم. ان هذه القضية لا تفهم إلّا اذا قبلنا أن هناك قيما حضارية أساسية يؤمن بها كل من يؤمن بما يسمى بالحضارة العصرية والتي كان ظاهرا للجميع أن هذه القيم أدركت بواسطة نظام الأمم المتحدة منزلة القيم المسيطرة على الحياة الانسانية في مجموعها، باعتبار أن الانسانية بعد تجربة الحرب العالمية الأولى حاولت أن تجد نوعا من التنظيم للعلاقات بين البشر قائم على جملة من المبادىء الأخلاقية، مبادىء الحق والعدل والمساواة ومبادىء السلم والتعاون والأخوة. فقد أخفقت تلك التجربة الأولى إخفاقا ذريعا اذ لم تتجاوز جمعية الأمم مأساة اعتداء دولة من الأعضاء على دولة أخرى. فجاءت بعدها الحرب العالمية الثانية اذ بعد موت جمعية الأمم لم تبق العلاقات بين الدول قائمة على التّعامل بالأخوة بل على ما يسمى بقانون الغاب، ثم جاءت مأساة الانسانية الكبرى في الحرب العالمية الثانية التي انتهت ببروز خطر الفناء الكلي للانسانية عندما أطلقت القنبلة الذرية الأولى. وخرجت الانسانية في حال فزع وروعة قصوى أمام تصوّرات مصيرها اذا هي تمادت على قاعدة الأقوى. وانطلقت الانسانية واندفعت بكلّ ما فيها من رجال الفكر والمؤمنين بالحضارة والقيم الأخلاقية والحق

والعدل والكرامة الانسانية والحرّية، وفي هذا شرف الوجود الانساني. فكلما كانت الانسانية مهدّدة انطلقوا واندفعوا بحماس كليّ في اقامة نظام الأمم المتحدة، وما تحويه صياغة ميثاقه من مبادىء سامية. فنظموا جمعية الأمم المتحدة ومؤسساتها المختصة وبالخصوص اليونسكو التي جاء ميثاقها التأسيسي من أجمل ما كتب، من ذلك أنه بما أن الحضارة تنشأ داخل الفكر الانساني وفي أعماق النفس الانسانية ينبغي أن نقاوم العداوة والبغضاء. ومن هنا جاءت رسالة اليونسكو لتنشر العلم والفكر والثقافة في جميع بلدان العالم. ثم سارت الانسانية على هذا الأساس سنوات وحققت هذه الايديولوجية بعض المكاسب مثل القضاء على الاستعمار وتحقيق السلم فاستقلت شعوب ودول كثيرة أصبحت الآن في عضوية الأمم المتحدة وصار لها بعد أن حققت نمّوها الاقتصادي والاجتماعي قول في جمعية الأمم المتحدة. وقد كانت مؤسساتها المختصة خاضعة لتوجيهات الدول العظمى وخاصة الدول التي تموّلها وتنفق عليها. ثم برزت دول العالم الثالث وصارت لا مجرّد منتفع وعالة على العالم المتقدم بل صارت تساهم في توجيه هذه المنظمات وتنشيطها، وفي وضع البرامج التي تربطها وهكذا تقلّص شيئا فشيئا ظل السيطرة التي كانت للدول الكبرى على هذه المؤسسات فآل بها الأمر الى التصريح بأنها غير مستعدة لتمويل منظمات غير خاضعة للسياسة التي تراها، وأنّها أصبحت في حال أقليّة بعد أن صار لها — وهي الدول العظمى — صوت واحد يوازي صوت أي دولة صغيرة من آسيا أو افريقيا فلم يعد لهذه الدول الكبرى طاقة على تحمّل هذا الوضع. فأعادت النظر في كامل هيكلة المنظمة لأنها لم تعد تجد فيها الأداة الطيعة التي بواسطتها تستطيع أن تفرض على العالم — وبالخصوص العالم الثالث — سياستها التربوية والتنمويّة والعلمية والانسانية. ولذلك بعد أن كنّا اتجهنا الى تنظيم حياة العالم السياسية والاقتصادية والاجتماعية بما يتماشى مع فكرة مجموعة بشرية كأنها أمّة واحدة تتحكّم فيها نفس القوانين ونفس البرامج أصبحت هذه الأمم تقول : اني لا أقبل أن يفرض عليّ سياسة عالمية بواسطة مواثيق وأنظمة. ولذلك فرغم كلّ محاولات الأمم المتحدة لاقامة نظام عالمي جديدي للاقتصاد أو للاعلام فانّ هذه الدول الكبرى ترفضها. فهي ترى أن تبقى قاعدة «القوي يتحكم في الضعيف» باعتبار أن القوة لم تعد قوة سلاح فحسب بل قوة اقتصادية وقوة تكنولوجية وقوة علمية وقوة اعلامية وقوة مالية... انها تريد أن تكون كل هذه القوى هي الأساس في العلاقات الدولية. وقد عدنا — أو نحن في سبيل العودة — الى نظام مناف تماما للنظام الحضاري باعتبار أن الحضارة هي كل ما يسنّه الانسان بحريته وبحسب تصوره

الفكري والأخلاقي مع خضوعه للمبادىء والمواثيق. وأصبحنا اليوم نتعامل مع هذه الممارسات اليومية كهجوم دولة من الأمم المتحدة على دولة أخرى واحتلالها. وبعض الدول الكبرى ترفض حتّى أن تأخذ موقفا في شأن الاعتداء على حرية دولة أخرى رفضا يصل الى استعمال الفيتو. وآخر ما ظهر من ذلك اعتداء اسرائيل على تراب تونس. فلم يعد هناك قانون ولا عدالة ولا محاكم دولية، والأمم المتحدة نفسها تقرّر ايجاد دولة بأرض فلسطين لصالح اليهود أو تقرّر التقسيم وتكون فيه الى جانب اسرائيل ويكون الشعب الفلسطيني مشردا في العالم ولا يوجد في الأمم المتحدة من يقول إن هذا ظلم. فنحن بصدد مشاهدة تحوّل جذري للحضارة الانسانية أصبحت فيه السيطرة المطلقة للقوة المالية والتكنولوجية والعلمية حتى أن العالم الحرّ صار لا يريد أن ينقص من حريّة تصرّفه وممارساته أيّ حدّ قانوني أو أخلاقي. وفي هذا الاطار تندرج مقاومة الولايات المتحدة لما طالبت به اليونسكو من نظام عالمي جديد للاعلام فهي لا تتصوّر أن اليونسكو تحدّ من حرّيتها. نحن نريد أن نحمي الضعيف، أن يكون له حق في المساهمة والدفاع عن نفسه لا أن يكون دوما تابعا وخاضعا للقويّ.

يجب أن ندرك في قضيّة اليونسكو أن هناك انحرافا ورجعة في اتجاه الحضارة الانسانية التي تتضاءل فيها القيم الأخلاقية أمام القيم التكنولوجية والقيم الاقتصادية والمالية. فالعلم والتكولوجية يؤولان الى تفوق مادي الى حرب الفضاء والطائرات التي تحمل الدمار والنار والموت على مسافات لم يكن يحلم بها الانسان من قبل.

المؤلف

أنتم تشرفون على الدخول في السنة الخامسة والسبعين من عمركم كيف كان حصاد العمر في نظركم؟ وهل حقّقتهم ما كنتم تطمحون اليه في عهد الشباب؟

محمود المسعدي

عبارة «هل حَقّقت ما كنت أطمح إليه في شبابي؟» لا تطابق تصور ما بنفسي، فلا يمكن أن أقول اني كنت في شبابي أطمح الى شيء معيّن. كنت في شبابي أتساءل عمّا ينبغي أن أكون حتى يكون للحياة معنى وحتى أنزل وجودي في الكون منزلة تنزع عني الحيرة وتخرجني من حيّز عبثية الوجود. اذا لم أجد ما هو معنى وجودي فلست اذن بانسان بل أكون في منزلة الحيوان الذي لا أظن أنّه يتساءل عن معنى وجوده، أريد أن أبرر وجودي بالنسبة الى نفسي. فقد جاء في «حديث الصمت» ما يلي :

«قالت دانية لعمران ذات عشيّ ذائبة الروح : هذا الأفق الذي فيه تغرب الشمس، ألا نغرب فيه نحن يوما مع الغاربين؟ قال : الشمس لا تغرب، وانّما هو أن تتطاوح بها الأوساع وتقصر عنها العين. وليس المغرب مكانا، وانّما هو مدى البصر وآخر النظر. وأمّا الأفق... وسكت عمران وكأنّما سجا وانطلق. فقالت : فأين الحدّ؟ ألا مغرب؟ ألا نهاية؟ قال : لا نهاية لأي كان ولا لأيّ كون. لا نهاية للأفق التوق، الكون الأبد لأنه واجب الوجود وانّما العرض الحياة والعرض زائل. وللعين وحدها، للضمير وحده، للوجود وحده ـــ دون الكيان ـــ مغرب ونهاية عندما ينتهي قالت : وهل نسيت داعي البقاء؟ أليس أنّ الأفق الانسان؟ فلو أفلت وحلمت أليس أنّ الأفق حلم بما هو توق وجهاد وشوق... إلى الأبد سؤال؟ قال : بلى...».

فالانسان أبدا حيرة، وليس هناك جواب نهائي، بل الجواب نفسه لا يزال أفقا لا حدّ له. كل مطمحي في الحياة أن يكون لي في حياتي هدف. وقد كتبت ما كتبت في «حين كنت أروم أن أفتح مسلكا الى كياني الانساني، وأقضي حجّا الى موطني المفقود. وفاء حنين الى الذات الجوهر الفرد وتوليد للعشرة من معدن الوحشة، واشهاد على أنّ تاج الكيان مركّب من العشق والفناء» كما قلت في مقدمة كتابي «حدّث أبو هريرة قال...».

هذا ما أردت أن أقول : أن تبقى ناري أي شعلتي في الوجود في معناه الانساني السامي. انّي أشعر أنّي حققت الى درجة ما الغاية التي يكون بواسطتها الانسان خليفة الله في الكون.

يوم 30 أكتوبر 1985

فهرس الأعلام

الألف

البــاء

التــاء

الثــاء

الجيــم

الحــاء

الخــاء

الــدال

الــذال

الــراء

الــزاي

الســين

الغين

الفاء

القاف

الكاف

اللام

الميم

النون

الهـاء

الـواو

الياء

الفهرس

كتب للمؤلف

1 ــ نوافذ (مجموعة قصصيّة). الطبعة الأولى : الدار التونسية للنشر 1977 ــ الطبعة الخامسة : بغداد 1987.

2 ــ مائة ليلة وليلة (دراسة وتحقيق) ــ الدار العربية للكتاب 1979.

3 ــ الهامشيون في المقامات العربية وقصص الشطار الاسبانية (أطروحة دكتورا دولة، صدرت بالفرنسية سنة 1982 عن منشورات الجامعة التونسية، بصدد التّعريب).

4 ــ حديث عيسى بن هشام. تقديم رواية محمد المويلحي ــ سلسلة عيون المعاصرة ــ تونس 1984.

5 ــ صلاة الغائب. تعريب رواية الطاهر بن جلّون ــ سلسلة عودة النص ــ تونس 1985.

6 ــ مدخل الى الأدب المقارن وتطبيقه على ألف ليلة وليلة. الطبعة الأولى : تونس 1986 ــ الطبعة الثانية : بغداد 1988.

7 ــ الأدب المريد في مؤلفات المسعدي. ط 1. تونس 1978 ــ ط 4 ــ تونس 1989.

8 ــ مباحث في الأدب التونسي المعاصر دراسات نقدية في مؤلفات المسعدي والمدني والفارسي وخريف ــ تونس1989).

تم طبع هذا الكتاب
بالمطابع الموحدة ـــ المنطقة الصناعية الشرقية ـــ تونس
في الثلاثة أشهر الأخيرة من 1989

... وإنّي أزعم أن الثقافة التونسية ـ بصفتها جزءا من الثقافة العربية ـ قد أفرزت عمالقة بعضهم قد حظي بَعْدُ باعتراف عالمي مثل العلّامة ابن خلدون، والبعض الآخر ثبتت مكانته في المستوى القومي مثل الشاعر أبي القاسم الشابي، وآخرون كرّس البحث الجامعي منزلتهم في حدود الوطن العربي مــرحلة لانتشار قيمهم على الصعيد العالمي ومنهم الأديب محمود المسعدي.

إلّا أن الحركة الفكرية والأدبية في الوقت الحاضر بصدد بلورة طاقات أخرى خلّاقة بدأت في العطاء الجادّ ولا يزال انتاجها متواصلا..

ISBN : 9973 — 726 — 46 — 4